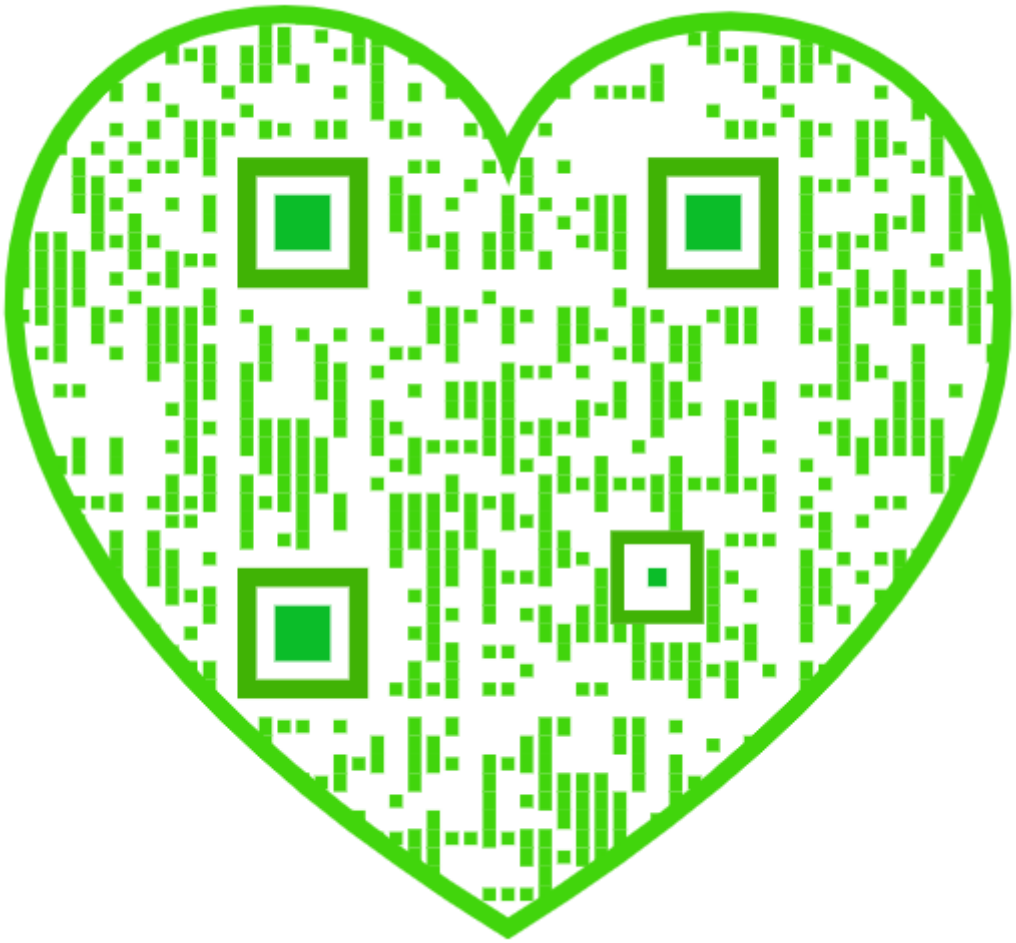
ARTISTES FLAMANDS ET WALLONS

I

MARIO DE MARCHI



ARTISTES FLAMANDS ET WALLONS

Il a été imprimé de cet ouvrage :

10 exemplaires sur papier d'Arches
marqués de A à J.

300 exemplaires sur papier anglais
Kingsway de luxe
numérotés de 1 à 300.

100 exemplaires sur papier featherweight vélin
non numérotés.

Le présent exemplaire porte le

Tous droits de reproduction et de traduction réservés pour tous pays.

ARTISTES FLAMANDS ET WALLONS

I

MARIO DE MARCHI

A MA MÈRE

LECTEUR,

Pour parler des artistes, il faut les aimer.

Pour les aimer, il faut comprendre le sens de leur vie. Il faut s'attacher à eux et suivre leur pensée; prévenir leurs désirs; s'accomoder de leur esprit. Il faut saisir leurs doutes et leurs craintes, goûter avec eux aux joies splendides de la création, s'élever vers eux quand leur âme s'élève, les consoler dans leurs déceptions, les encourager dans leur ascension vers cet idéal qu'ils ne croient jamais atteindre et interroger curieusement les moindres gestes de leurs mains, ces gestes qui engendreront de la Beauté.

Il faut aller vers eux les yeux avides d'admiration, le cœur gagné à leur souffrance, car les vrais artistes souffrent profondément et l'inquiétude qui les poursuit est parfois navrante. Il faut rendre, plus sensible, le bonheur qu'ils trouvent aux heures généreuses et leur accorder notre foi dans leur persévérance.

Jamais, cependant, cette affection spirituelle particulière — qu'on nourrit parfois pour des inconnus dont l'œuvre plaît — ne peut dégénérer en une courtoise faiblesse qui accorderait des mérites à des productions qui n'en ont pas; qui excuserait des nonchalences par une délicatesse mal comprise; qui n'avertirait pas, à temps, du danger qu'entraîne la facilité.

Il y a une manière de critique qui n'est pas une censure sévère et pessimiste, mais qui se garde de ces lacunes.

Critiquer : ce n'est ni construire, ni détruire. C'est juger, avec l'impartialité des sentiments sincères. C'est dégager d'un tableau, d'une sculpture, d'un décor de vie, la somme d'impressions qu'il vous a donné, les possibilités de celui qui l'a créé, les tenants et les aboutissants auxquels se rattache l'œuvre. C'est placer l'artiste dans son plan naturel, avec sa sensibilité et ses moyens de l'exprimer.

C'est dans cet esprit que j'ai conçu les pages de cet ouvrage : premier livre d'une série d'études que je désire consacrer à nos artistes flamands et wallons avec l'intime désir de poursuivre la rédaction de ces notes. Aussi, que nul ne voit, en ce tome d'introduction, une idée préconçue de classement de valeurs ou de prédominance de talents. Car, je serais le premier à m'accuser de partialité si je croyais ne découvrir en nos brillantes phalanges de Flandre et de Wallonie que les douze noms qui figurent dans ce volume.

Je tiens à garder loin de moi, au cours de cette publication, tout sentiment de préférence, toute sensibilité trop affective à l'égard des uns ou des autres, toute tendance à prôner un genre au détriment d'un autre, à soutenir des modes; ce qui serait mentir à mes propres intentions.

Celui qui aime intensément la beauté, la découvre partout où elle est, la comprend dans ses plus infinies manières de se présenter, la retrouve toujours, égale à elle-même, dans la multiplicité de ses métamorphoses.

J'ai tenu à l'admirer chez nous, *dans l'œuvre de* nos *artistes. Je me suis toujours attaché à eux et j'ai trouvé à leur fréquentation des moments enviables. J'ai été, pour un temps, un disciple d'atelier. J'ai voulu pratiquer leur art pour mieux en saisir les secrets et j'avoue qu'après — à mesure que ma vision s'élargissait et que la richesse des arts étrangers s'affirmait à ma contemplation — je découvrais, plus clairement, l'infinie fortune de notre art national.*

Dans la grande lutte des doctrines et des méthodes qui se sont imposées, successivement ou simultanément, à l'opinion publique, l'art belge a été l'objet d'une attention soutenue.

Si l'étranger exprimait de manière plus bruyante le désir de nouveauté et parfois d'extravagance que manifestait la jeune école; si ses Salons d'indépendants et de « fauves » soutenaient largement cet enthousiasme — qui est la plus belle arme de combat de ceux qui luttent aux avant-postes de la bataille artistique — la Flandre et la Wallonie unissaient leurs efforts dans l'application saine des formules nouvelles et faisaient le point.

Elles montraient à l'élite ce que le bon sens de notre race pouvait créer d'équilibre et de raison dans le chaos trop sensible d'une évolution violente et rapide des principes esthétiques.

Chez nous, l'ordre s'imposait au désordre apparent de l'extérieur; et, seuls, une indifférence hypocrite et un snobisme de mauvais aloi, portaient une certaine élite à marchander péniblement une admiration largement méritée, cependant, au talent de nos artistes nationaux.

Puisse l'avenir voir s'imposer la reconnaissance des vraies valeurs et réserver à l'école belge la place enviable qu'elle a le droit d'occuper aux yeux du monde.

C'est là notre vœu le plus ardent et notre but le plus cher.

MARIO DE MARCHI

LOUIS BUISSERET
Mater Beata.

Cl. *Savoir et Beauté*

LOUIS BUISSERET
Famille de l'Artiste.

LOUIS BUISSERET
La romanesque.

LOUIS BUISSERET
Maternité.

LOUIS BUISSERET

A première vue, on ne sait ce qu'il y a de plus justement remarquable dans l'art de Louis Buisseret : du graphique ou de la couleur. A l'analyse, les qualités du dessinateur et celles du peintre s'imposent également.

Cet artiste wallon, dont les œuvres reflètent une science et un métier arrivés à la plus parfaite souplesse, déconcerte et ravit. Sa science du trait et de la forme, l'extrême sobriété de sa ligne correcte et sûre font, de ce technicien de choix, un artiste des plus savoureux. Il est de ceux qui aiment encore l'ondoiement d'une courbe, la grâce que peut révéler le plus délicieux des poèmes : la beauté pure.

Il se dégage de son œuvre une infinie poésie. Tout y est consacré à l'idéalisation des choses, à l'adaptation de celles-ci à l'esprit de sérénité. Son art peut être comparé à ces chorals aux tonalités douces, qu'accentue, dans une symphonie assourdie, le chant mélodieux des cordes. L'expression de la figure, le rendu des passions et des sentiments, l'ordonnance impeccable de ses compositions décoratives, la recherche persévérante dans le domaine du dessin, ont trouvé en lui un des interprètes les plus avertis de notre école montoise.

Il se rattache directement à la grande lignée classique. Son style élégant sans emphase, sa tenue spirituelle toute de simplicité et d'harmonie, s'accomoderaient mal des extravagances et d'une certaine trivialité négligeante qui caractérisent quelques peintres originaux et contestables d'aujourd'hui.

Il est classique dans le plus beau sens de cette expression. Il l'est par son sens même de l'art. Il le serait devenu — s'il ne l'avait été déjà — par son penchant pour tout ce qui rehausse l'intelligence et porte l'âme des créateurs à la dignité et à la pureté de la pensée. Ses grandes pages, comme ses portraits, comme ses paysages, sont de délicats aveux d'une sensibilité latine qu'avive singulièrement une tendance marquée à l'originalité expressive. Louis Buisseret, qui ignore la sotte vanité des individualités forcées, aime avouer ses dilections : les influences attrayantes qu'exercent sur lui les maîtres les plus sobres et les plus éloquents des vieilles cités d'Ombrie et de Toscane.

On aime supposer, devant ses œuvres, qu'il s'est arrêté longuement — au cours de ses voyages italiens — devant les fresques et les panneaux d'un Giotto, d'un Baldovinetti, d'un Verrocchio ou d'un Botticelli. Il ne les a pas interrogés pour les copier, comme font certains. Il se sera recueilli devant eux pour rêver et leur demander la leçon de spiritualité. La parole du Poverello d'Assise a dû le charmer. Le caractère humain de son prêche, transposé dans le style des quattrocentistes, lui a fait découvrir la grandeur dans la simplicité. Sandro, le Florentin, lui a avoué son ambition et lui a conseillé la mesure et le rythme comme balanciers souverains des larges compositions.

Est-ce, alors, porter une accusation que reconnaître la leçon des grands prédécesseurs de l'art? — Nous ne le croyons pas et nous sommes heureux de retrouver, en cet artiste wallon, le porteur du flambeau abandonné par les aînés. Il a compris — à leur fréquentation — que l'art n'était pas le résultat de révolutions farouches. Ils lui ont appris qu'il était la superbe continuité de l'idée de beauté, de l'idéal de ferveur que prodigue la nature aux êtres élus. Il aura découvert, en eux, que la personnalité des hommes ne résidait pas dans un inédit incorruptible mais, bien au contraire, dans cet instinct généreux qui les porte à recréer de la matière avec le sang des autres, transfiguré par leur génie, par leur joie, soumis à leur jugement des choses, à leur conception d'harmonie.

Ses derniers paysages, rapportés de la Péninsule, reflètent toute la sentimentalité du peintre. Ce sont de sobres notations, à peine touchées par la brosse, où des caresses de lumière diaphane, filtrées par une atmosphère limpide, semblent frôler délicatement des coins de vieilles villes, des parvis baroques, des fontaines aux eaux vives, qui chantent sur la piazza solitaire et surchauffée des bourgs perdus dans la plaine lombarde.

Un profond sentiment de quiétude et d'amour dans l'admiration se dégage de ces objets. Aucune rutilence de palette ne fait violence à ces scènes calmes. Aucune dominante n'accuse une orchestration trop bruyante pour cette âme de songeur. La ligne sévère de l'arche d'un pont; l'élancement majestueux d'un campanile qui s'abreuve de soleil aux confins du ciel; l'architecture lourde d'un bois d'oliviers qui s'accroche aux flancs des coteaux du Mugello; le cintre répété d'une arcade ou d'une colonnade vétuste, suffisent à soutenir cette couleur, toute de tonalités subtiles.

A leur contemplation, on partage le bonheur du peintre. On se sent gagné à sa foi païenne de la nature. On a l'impression de s'élever au-delà de la triste humanité qui nous entoure et de goûter à la lecture de quelque beau poème des rimeurs italiens d'Avignon, de Vaucluse ou d'Arezzo.

Cette fine latinité d'expression se retrouve encore dans les portraits et les figures que l'artiste a peints au cours de son fervent labeur. Il a enlevé au portrait son caractère d'effigie lourde que trop de peintres tiennent à lui imposer. Il a fait de ce genre une expression élevée, spiritualisée. Son « Groupe de famille » — où il s'est représenté avec sa femme et sa délicieuse fillette — est un exemple marquant de ses intentions, dans ce domaine si encombré de banalités et d'obscures faiblesses.

Des accessoires y reprennent leur importance; des accessoires choisis, parlants; des compagnons de la vie de tous les jours, dans le cadre de l'atelier. Sur un paravent, une large draperie claire, sur

laquelle se découpe une silhouette; sur un guéridon, une potiche aux couleurs rares et un livre ouvert que vient d'abandonner la mère qui se penche vers l'enfant, avide de ses caresses. Au plan moyen, le peintre s'appuie à un châssis retourné; sa main tient le faisceau de brosses et la palette vient d'être déposée.

Buisseret s'y révèle intimiste; mais intimiste léger, ne laissant pas courir son imagination; désireux de réduire l'ambiance à ses strictes nécessités de compréhension; refusant de tomber dans cette richesse parfois prétentieuse que révèlent les groupes de famille, brossés par nos Flamands du XVII^{me} siècle. Notre peintre tient plus à parler à l'esprit qu'à fasciner nos yeux par la luxuriance d'un débordement de couleur et d'objets vains et inutiles.

D'autres portraits de femmes, de fillettes ou d'enfants ont la délicatesse de rares enluminures. La couleur y est pure et les tonalités les plus raffinées y sont prodiguées. Jamais on n'y trouve ces mélanges obscurs et mystérieux qui n'ont que le don malencontreux de salir un ton ou de l'appauvrir étrangement. Buisseret veut ignorer ces alchimies impossibles et ces pâtes trop abondantes qui ne résistent pas au temps. Il peint largement et malgré cela, une certaine préciosité dans le fini de l'œuvre la rend particulièrement lisible et attachante.

La sévérité de son style est, d'ailleurs, le résultat de travaux patients. Nous nous rappelons ces tableaux, uniquement composés d'accessoires, qu'il présentait à une de ses expositions, il y a quelques années déjà. Il y peignait des volumes, des draperies, des vases modestes de lignes, d'originaux enroulements de papiers; scrutant leur couleur, le dégradé de leurs ombres, la masse de leurs ensembles. Il forçait son talent — nourri cependant de fortes traditions — à se rompre aux mille et une subtilités de l'étude. Cette conscience est rare, surtout en notre temps où le « quelconque » et « l'à peu près » font le succès de ces artistes, nés on ne sait où et d'on ne sait quoi, et sacrés grands maîtres pour l'inepte incohérence de leur métier.

En dehors du portrait et du paysage et combinant l'étude de la figure humaine et de la nature, Buisseret a peint de larges compo-

sitions décoratives qui suffiraient à établir la renommée d'un artiste. Le genre décoratif est de ceux qui demandent, peut-être, de la part de celui qui l'improvise, le plus de connaissances pratiques, le plus de culture, le plus de sens plastique. Beaucoup de peintres ont intitulé « décor » de grandes toiles, brossées à la hâte ou dans la fougue factice d'enthousiasmes forcés; de larges ensembles où chaque partie était un tout, malheureusement indépendant de l'unité générale, oubliant le principe essentiel d'équilibre et de balancement des masses.

Dans les compositions de Buisseret tout est justement mesuré et naturel. Des éléments de paysage, synthétisés, réduits à l'essentiel pittoresque, occupent les vides laissés intentionnellement, soutiennent une coloration ou expriment un désir de style.

Des ondoiements d'horizons, un chaos de rochers s'estompant derrière un bouquet d'arbres, sorte de chênaie grandiose marquant le point culminant de cette symphonie de lignes et de tons, des ravinements du sol, une rivière calme, précisent, dans leur détail, le plain-chant de l'ensemble. Des figures de femmes, aux lignes idéalement belles, occupent généralement les plans moyens et l'avant-plan. Figures au galbe harmonieux, corps superbes et souples, nus nacrés et sains, poses nonchalentes ou heureuses, où la femme garde toujours une vertueuse splendeur du geste. Aucune pose choquante, dont certains artistes contemporains sont si friands, ne trouble l'eurythmie de ces pages. L'artiste y atteint à la plus parfaite expression de son talent.

Des nus aux carnations précieuses achèvent ce cycle consacré à l'idéal féminin. Parfois, dans toute cette fantaisie symbolique, se glisse une note osée de réalisme. Tel ce « Nu dans la mansarde » qui révéla, tout dernièrement, un retour du peintre à l'inspiration naturaliste qui l'avait quelque peu hanté à ses débuts, alors qu'il composait « l'Offrande ». Un corps de fille, divinement beau, dont la blondeur tranche sur la pénombre malheureuse d'une soupente, illumine de sa grâce ce taudis d'ouvrière transformé par la magie enchanteresse de sa jeunesse.

Ce ne fut cependant qu'un « divertissement » pour ce musicien de la forme qui retourna d'instinct vers les thèmes élégiaques qui lui avaient fourni le motif de ses plus belles pages.

Louis Buisseret fut une révélation dans la pléiade des artistes wallons. Il n'a pas encore donné l'ultime mesure de son talent. Une inspiration aussi généreuse, un talent aussi souple et aussi magistralement conduit attend l'heure de la suprême maîtrise pour nous émerveiller et prendre place dans la phalange d'or de son pays.

ANTO CARTE

A juste titre, le Hainaut aura la bonne fortune et la franche gloire de doter notre école nationale de quelques très beaux peintres. Anto Carte, comme Louis Buisseret, est issu de cette ville de Mons où l'étranger découvre, aux jours de folle joie des fêtes, le Paradis de la gaieté. Mais où, une réserve publique, du meilleur ton, l'empêche de dévoiler l'âme profonde de la populatoin.

La cité de Sainte Waudru rit quand il faut, mais le fond de sa pensée, encline à la douceur, est plutôt taciturne et fier. Ses enfants ont son caractère, mais teinté de jovialité ou d'humour et propice à la rêverie. Ils sont d'accueil accessible et hospitalier et leur gracieuseté, de bon aloi, les porte aux franches amitiés. Leur penchant pour les choses de la pensée et de l'art les élève au rang des peuples sages.

Roland de Lassus et une école des Mines sont les deux pôles imaginaires de leur fine intelligence. La musique et ses rythmes, l'art et son cortège de Muses, la mathématique et la raison froide de ses perceurs d'abîmes ; que peut-on rêver de mieux comme vertus patronnes pour ses descendants, sauvés d'emblée de la médiocrité ?

Anto Carte est né sous cette égide parfaite. Son esprit comme son art revêt ce caractère de dualité qu'une humanité généreuse a heureusement différencié ; réservant à sa cordiale fréquentation, les parts d'enthousiasme et de gaîté et à ses œuvres, les dons de rêverie et de recueillement.

Sa vie, à ses débuts, ne fut pas celle d'un privilégié. Il a connu toutes les difficultés inhérentes à la réalisation de son idéal. Il ne

paraît guère s'en plaindre? Il sait que la souffrance est la meilleure pitance des artistes et de ceux qui aiment l'infinie jouissance de la beauté; que c'est de la souffrance que sont sortis les plus beaux accents des cris du monde; que c'est d'elle que naissent les hommes d'exception; que c'est d'elle, enfin, que se nourrit la foi dans la force des créations.

Il l'a compris, et son œuvre s'est mûri rapidement à sa haute conception du malheur humain. Il s'est vu porter vers l'expression de la douleur, vers les humbles qui travaillent menu, vers ceux que les hommes oublient dans leur relative suffisance. Il a élevé aux déshérités de la terre, aux mères malheureuses frappées par le destin, aux figures de la désolation, un monument poignant dont l'acerbe sincérité étreint péniblement.

Une certaine perplexité semble le posséder, le poursuivre d'un souci tourmenté. Des poses de mélancolie se révèlent dans son art; on le sent tracassé par une anxiété de renouvellement qui l'obsède. Sa manière de peindre s'en ressent, sa gamme évolue au gré des revirements de sa vision, sa touche suit les recherches de son métier, qu'une préoccupation constante de découvertes fait varier suivant les sujets qu'il choisit.

Cette diversité, ces métamorphoses, ces conversions en font un artiste, toujours nouveau — cependant égal à lui-même — qu'on retrouve en chaque tableau, en chaque dessin, adepte d'une nouvelle foi ou plutôt disciple d'une religion identique dont les dogmes varieraient à l'infini suivant les heures de la vie de ses fidèles et les rites d'exception qu'ils aimeraient lui imposer.

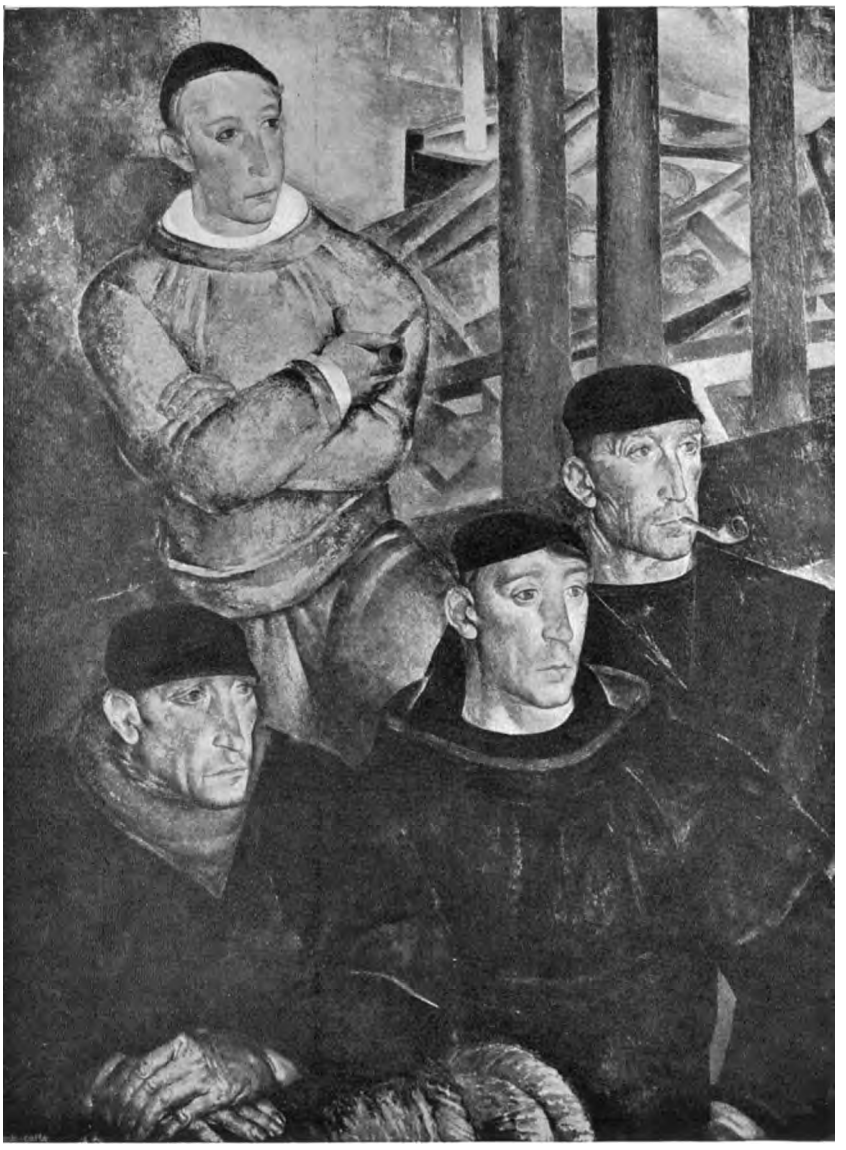
Anto Carte crée au gré de ses impulsions et celui qui désirerait connaître la structure intime de son art devrait s'arrêter à ses dessins et à ses croquis, vivants graphiques jetés au hasard de l'inspiration ou de l'étude, documents sincères d'un psychologue scrupuleux qui appuie son travail sur des recherches sûres et minutieusement notées. Ses pages d'album, ses notes hâtives, ses lithographies, ses

Cl. « Beaux-Arts »

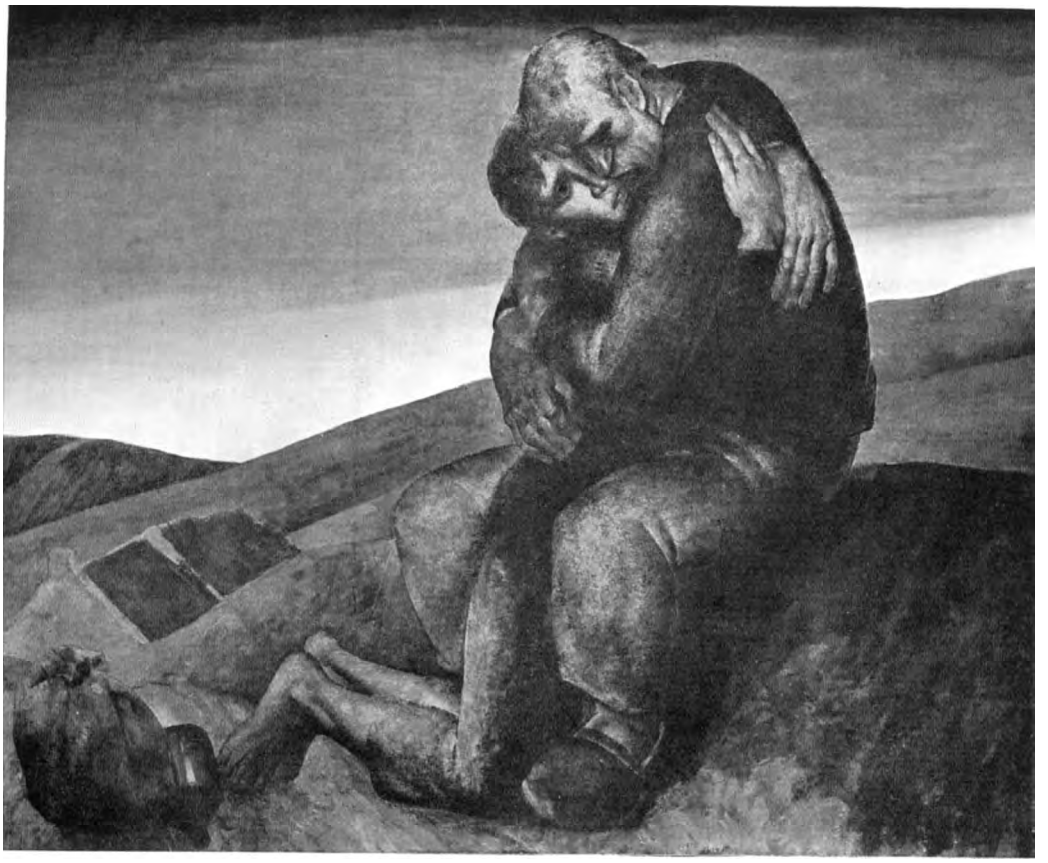
ANTO CARTE
Parce Domine.

Cl. *Savoir et Beauté*

ANTO CARTE
L'aveugle et le paralytique.



ANTO CARTE
Marins devant la mer.



ANTO CARTE
L'enfant prodigue

compositions, cernées et fouillées d'un trait de plume certain, sont les vrais miroirs où se reflètent ses qualités de styliste qui le portent au caractérisme accentué qui fait le grand charme de ses productions.

Nous savons que, pour le public, un croquis d'artiste n'est qu'un moment d'amusement transposé sur le papier; mais, pour le peintre qui l'étudie, c'est la plus belle source d'enseignements, c'est le plus parfait plaidoyer ou l'irrécusable condamnation de celui qui l'a tracé.

C'est dans leurs dessins fugitifs que se découvrent les maîtres; là, où l'intelligence n'a pas dicté à leur trait l'invraisemblable raison des lignes heureuses ou des effets complaisants. Ce n'est pas dans la grande toile, longuement méditée, reprise, retravaillée avec la conscience trop positive des résultats à obtenir, du choc à provoquer chez celui qui la verra terminée, que l'on peut scruter le tempérament généreux du créateur.

Chez Anto Carte, un masque de mineur, une figure de femme, une de ces innombrables poses saisies sur le carreau des houillères, sur le pont des chalands, dans le dynamisme accéléré du mouvement, suffisent à nous faire comprendre ses intentions. Le trait, incisif et scandé; la retouche nerveuse d'une courbe; le geste intensifié par une déformation audacieuse; le détail, fouillé avec un sens rare de la ligne générale; tout cela étreint aussi puissamment et dénote les mêmes qualités que ses larges panneaux. Dans ce sens de la documentation et du métier, il est le moins superficiel des peintres et cette minutie précieuse, dont il revêt tout ce qu'il touche, le rapproche de l'art vétuste, mais si sobrement beau, des enlumineurs anciens.

Des réminiscences se retrouvent, peut-être, dans son œuvre. On a prétendu qu'il goûtait à l'art des Espagnols et que, d'autre part, l'exubérance matérielle des Flamands ne le laissait point indifférent. Choses possibles, mais alors, si extérieures à sa façon de travailler qu'elles ne suscitent aucun souvenir, si ce n'est le souvenir évocateur de maîtres écoutés au seuil de la vie et dont la leçon a été si essentiellement comprise que l'application n'en révèle plus qu'un caractère d'orientation lointaine.

Sa personnalité s'est développée insensiblement; veillant avec un soin jaloux à l'indépendance de sa vision. Dès ses premières œuvres, on ressent son désir d'exprimer l'au-delà des sentiments; leur transposition à travers les détours de l'âme. La force, la douleur, la commisération, le malheur des êtres sont rendus plus perceptibles, plus imposants, lorsqu'ils passent par la magie de ses pinceaux. Sa manière, sa couleur, sa façon particulière d'étaler la pâte sur la toile ou le panneau, concourent intimement à cette sorte d'illusion.

En songeant à ses compositions, on ne peut parler de réalisme. Elles contiennent plus que la réalité; elles la dominent et son expressionnisme vibrant, maintenu dans une juste note de proportions, est des plus captivant. Il ne heurte, ni par une volonté excessive de déformation, ni par une invraisemblance de couleurs. Une synthèse des choses — dans leurs formes et leurs colorations — fait de son art un éloquent plaidoyer en faveur de cette intensité de vie qui s'exprime en chacune de ses toiles.

Déjà, le « Mineur mort » du Musée de Mons, annonçait ce style noblement caractérisé qui allait s'imposer définitivement dans les « Mater dolorosa » et les « Processions » et « Pieta » qui couronnèrent sa première manière. Première manière où la couleur franche, chantante, posée par petites touches précieuses et délicates, nerveuses, hachurées ou striées, faisait vibrer l'œuvre dans une polychromie chatoyante. Epoque de « La Femme aux mouettes », de « l'Aveugle », du « Parce Domine ». Epoque de recueillement, époque des sujets douloureux ou cyniques. C'est l'aveugle qui marche, les mains palpant l'air et y quêtant sa route, à travers les espaces froids et neigeux. C'est la foire aux vanités du « Parce Domine » où des deuillantes éplorées regardent mourir crucifiés, les fils du peuple. Sujet mordant et sévèrement moral dans sa crue dénonciation des passions. Sujet d'opprobe qui allait appeler des œuvres de piété et de pitié: les «Mères du Calvaire », à qui l'artiste a donné l'effrayante vérité des tourments et de l'angoisse.

Loin des textes et des traditions sacrées, Carte a peint la mère pleurant l'enfant, pathétique hallucinée de la peine; Mères éternelles

devant lesquelles s'agenouille le monde; Mères de l'ouvrier, Mères paysannes, grandies dans le sublime de leur éternel sacrifice. Elles pleurent, enserrant, dans leurs bras fébriles, le corps du fils mort; le caressant de leurs mains avides dans la dernière étreinte avant l'ensevelissement.

Toute absence de décor rend plus poignantes encore ces scènes de l'ultime offrande, où celles qui ont porté et créé la vie paient l'inhumain tribut de la destinée.

Le peintre a pleuré sur leur sort. Il a goûté à l'âcre beauté du drame maternel. Il a rendu, dans ses œuvres, l'immolation des victimes de la fatalité.

Est-ce une crise religieuse qui le frappe, est-ce une conversion morale? Nous croyons, plutôt, à l'ardent désir d'un fin penseur qui veut consacrer, au monde et à son indifférence, des pages vers lesquelles il pourrait s'incliner pour comprendre le dévouement et son difficile sacerdoce. Les rites, cependant, tentent son pinceau et les « Processions » de cette époque sont d'admirables choses. Ses figures hiératiques de paysans s'y retrouvent, empreintes de ce caractère bourru et fermé, cher aux artistes d'Espagne, à ces descendants des peintres de l'Inquisition qui aimaient la foi rude et la religion sévère.

La dilection d'Anto Carte, pour les sujets pieux, se confirme à ce moment. Chacun put croire à une voie définitivement tracée, à une tendance qui allait inspirer tout l'œuvre de l'artiste.

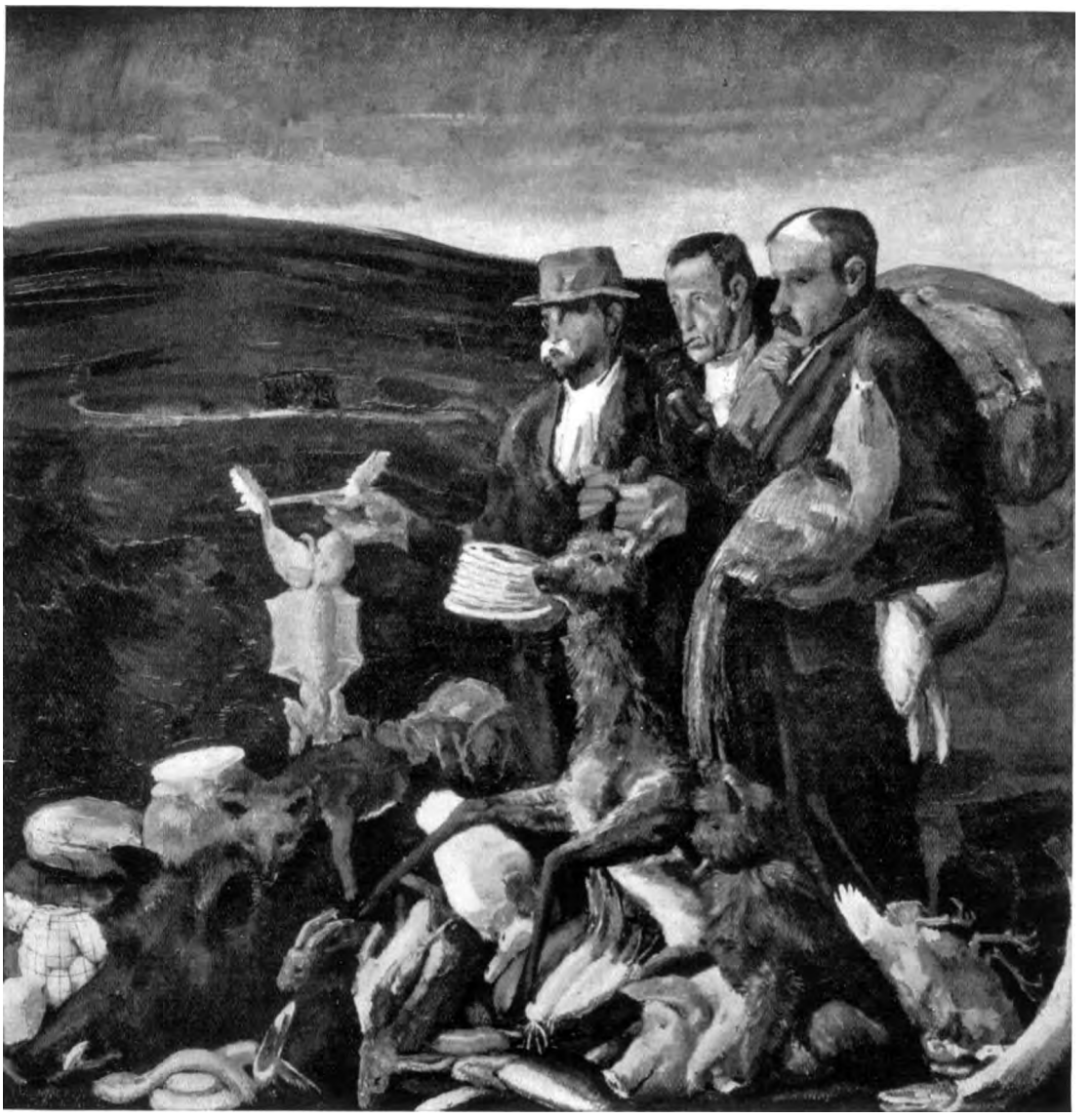
Mais, tout à coup, c'est la volte-face. Ce sont les cirques et les clowneries qui vont taquiner son esprit de rêveur. Cirques, clowneries: la vie et son jeu. Le factice et le ridicule, le masque et les oripeaux qui sont les armes habituelles des hommes. L'existence est toute meublée de ces pîtres de la grande action, de ces bouffons de vaudeville, de ces pierrots de la farce sociale, de ces régisseurs de haute comédie burlesque. Et, l'artiste, en les peignant, a ajouté un nouveau chapitre à ce livre qu'il dédiait à l'humanité.

Douleur, croyance, fantaisie : trois thèmes aux multiples transpositions. Trois thèmes dans des nuances différentes où la palette s'adapte au troisième : sombre, assourdie, jouant sur toute la gamme des terres et des couleurs rompues, dans une sourdine fauve qui accentue l'impression.

Ne voyons pas dans ces œuvres des pages essentiellement réalistes. Carte, encore une fois, a dépassé la vie et a touché au symbolisme, à ce symbolisme simple qui demande la réflexion et appelle le recueillement.

Et sa pensée de peintre poursuit sa course, s'arrêtant là où nul ne songerait à s'arrêter, furetant, sondant les recoins de l'âme, découvrant l'inédit qui l'enthousiasme et le porte à créer. Son art, d'une fine spiritualité, ne déchoit jamais au rang d'un art littéraire. Carte est trop plasticien, trop coloriste, pour tomber dans l'expression hybride d'une discipline qui ne serait pas la sienne.

Il a ce don précieux de renouveler sa vision toujours alerte, toujours curieuse, toujours friande d'originalité et sa tâche se poursuit, heureuse, comme guidée par la joie, mais une joie saine de grand enfant qui s'amuse à tirer les ficelles des hommes-pantins. Ce guignol l'amuse et nous, émerveillés, nous en suivons la comédie sur le théâtre de ses œuvres.



ROBERT CROMMELYNCK
Les bergers ardennais.

ROBERT CROMMELYNCK
Le renard.

ROBERT CROMMELYNCK
Le sanglier.

ROBERT CROMMELYNCK
Les colèbeus.

ROBERT CROMMELYNCK

Robert Crommelynck : un nom presqu'inconnu d'hier. Aujourd'hui, un des chefs de file de la jeune génération des peintres liégeois. Un homme des Pays de Meuse; un opiniâtre, un volontaire, doublé d'un artiste de haut rang. Enfin, tous les matériaux nécessaires pour bâtir une solide personnalité.

Ajoutez à cela, une belle âme impulsive, un raisonnement admirablement sain et vous aurez brossé un portrait parfait de ce Wallon de grande classe.

Enfant terrible, il a aimé faire mentir les pontifes de la critique assise. Sous sa brosse fougueuse l'art wallon a cessé d'être l'expression d'un pessimisme attristé pour donner, à tous ceux qui se jugeaient incapables de comprendre l'âme mosane, la preuve d'une rare vitalité et la conviction dans une extraordinaire renaissance.

Certains accordent, à la Flandre seule, le don d'entêtement volontaire; ignorant, avec un souci raffiné d'élégance, ce dont les hommes, d'au-delà des coteaux de Meuse, sont capables. Liége, trop bonne fille, ne se fâche pas. Elle connait sa réputation. Elle se joue du « qu'en dira-t-on » futile qui n'a jamais émoussé sa glorieuse fierté. Ses enfants sont là, qui prouvent, qu'autour du Perron, de rudes énergies se sont forgées et que de fortes individualités sont prêtes à défendre sa renommée.

Robert Crommelynck a battu en brèche cette vieille réthorique larmoyante qui embrume de tristesse la cité de Tchantchès. Il chante,

maintenant, l'âme wallonne dans un bruyant enthousiasme de fanfare, dans un débordement de joie et de vie, dans le tourbillon fou des cramignons et des rondes populaires. Et son art a dépassé, dans cette ascension constante vers l'expression des forces humaines, le cadre étroit des émotions régionales. Il a touché à l'idéal de matière : critère suprême de toute vie de peintre-né.

En une évolution lente, mais suivie, dirigée insensiblement vers un optimisme plus réconfortant et plus généreux, l'artiste a passé du drame au lyrisme sauvage et splendide, à la grandeur expressive, en s'arrêtant en chemin à la décevante épreuve mystique.

A ses débuts, l'hallucination du Golgotha, la misère des « Pieta » et l'inhumaine douleur des crucifixions hantent son intelligence de jeune artiste. Une crise morale l'abat; le tient prisonnier de rêves morbides et effrayants. L'idée de la mort le domine, l'idée de souffrance avive en lui une sensibilité extrême. Il s'évertue à peindre les prostrations douloureuses des saintes femmes, le cadavre du crucifié et la dépouille pantelante des martyrs.

Sa vision effare le public qui ne peut s'adapter à cette conception trop élevée des dogmes esthétiques et des vertus morales. L'artiste, indépendant des contingences, poursuit, obstinément, ce sacerdoce de la soumission à la pensée. Indifférent aux réactions qu'il suscite; étranger à toute l'inquiétude qu'il fait naître chez ceux qui le suivent et admirent son abnégation, il crée des œuvres de piété, œuvres de sacrifice, où son cœur d'artiste saigne, où son cœur de créateur aime souffrir la torture de l'incompréhension. Son isolement moral, qui se poursuit tout au long des premières années de sa carrière de peintre, est la preuve la plus belle de son désintéressement et de sa sincérité inébranlable.

Tandis qu'autour de lui se livre la lutte des principes et des méthodes, tandis que l'art connait cette période de déséquilibre et de recherche forcenée de l'imprévu, il reste seul. Eloigné de tout mouvement; aussi sévère pour la légèreté des autres qu'il était impartial

dans sa recherche de la perfection. Et, dans cette solitude, qu'il eut le courage de s'imposer, s'affirma son individualité farouche qui se dévoile, aujourd'hui, dans les œuvres de la maturité. Les premiers symptômes plastiques des violences de son métier et de son expression se découvrent dans les compositions qui annoncent le changement de manière. La « Fillette aux lys » du Musée de Liége est une toile rebelle à la première vision; attachante à l'analyse; prenante d'intentions. Crommelynck recherche, à ce moment, ses modèles parmi les êtres disgrâciés de la nature; parmi ces enfants anormaux dont le visage et le corps frêle portent la trace des pires hérédités, des tares lourdes et inexorables que le monde traîne à sa suite dans le cortège des jouissance banales. La pauvre petite ruine humaine est en chaste admiration devant une gerbe de lys blancs, antithèse superbe de la déchéance et de la vertu.

Plus tard, avec un amusement de peintre que nous lui prêtons aisément dans sa décevante solitude de maniaque de l'oubli, il peint — au milieu d'un éventaire de poteries aux belles couleurs, de cruches aux panses rebondies, marquées aux fins dessins des artisans naïfs — perdue dans un ébahissement d'extase idiote, une vieille à la bouche radoteuse et maussade, figure de sorcellerie sortie de quelque sabbat populaire pour son plus grand bonheur d'humoriste cynique et profond.

Cette fois, les sujets vont changer. Le motif modifiera sa physionomie, mais le métier restera identique à lui-même. Tout est trouvé. L'artiste n'a plus qu'à transposer, dans l'échelle nouvelle des sensations, ses connaissances techniques, acquises lentement, durant la longue période de doute qui a si prodigieusement mûri son talent.

Ce sera l'exil en Bretagne : fait étrange dans la vie de cet homme qu'on croyait sédentaire et distant. La nature l'appelle; ses forces agissent sur lui. Il ouvre les yeux devant le paysage. Il y trouve une révélation : l'air, la lumière, le sol avec ses richesses de minéraux affleurant au ras de terre, la lande, la forêt, tout cet infini matériel frappe son voluptueux sensualisme de peintre. Une certaine joie renait en lui. Il fuit la pensée pour se vautrer comme un jeune animal, fou

de vie et de mouvement, dans tout ce que les champs, les prairies, les rocs arides, les frondaisons sauvages et humides lui accordent de saine inspiration rustique.

La figure humaine est abandonnée pour un temps et l'austère Armorique lui accorde la confession de son âpre beauté. Crommelynck reviendra de là-bas transfiguré. La transition venait de s'accomplir par miracle, sur cette terre rebelle où les éléments règnent encore en maîtres; où les vents balaient les immenses étendues chaotiques qui ont la splendeur fruste des paysages primitifs. Crommelynck avait touché là aux forces essentielles qui rendirent à son âme l'idéal de confiance et l'ambition de puissance.

C'est de là-bas qu'il est revenu avec une personnalité définitivement soumise à ses désirs et à ses aspirations. Depuis lors, son art s'est suffi à lui-même. L'anecdote puérile, le pittoresque faux des transpositions folkloriques n'entacheront jamais sa haute conception du postulat qu'il enseigne : peindre pour peindre, en accordant à la couleur toute la liberté qu'elle demande; en lui évitant la course folle et inutile des effets inédits et des impromptus de commande; en ordonnant ses combinaisons et ses jeux avec l'intelligence froide de ceux qui savent que, seuls, les maîtres de la palette ont vu leur talent consacré dans les généalogies de l'histoire de leur art.

Il s'est arrêté au bord du gouffre où grouillaient les phénomènes plastiques de son temps. Il a eu la force calme de contempler le spectacle carnavalesque et fou de ces forcenés de l'individualité qui mouraient, empoisonnés par le virus de l'extravagance. Il sait, désormais, que la brosse, la couleur et l'œil d'un peintre suffisent à créer de grandes œuvres qui feront étape. Il n'a pas cherché la pierre philosophale de son métier. Il mérite nos applaudissements.

Le voyage breton était une étape; un relai, dans la vie incertaine de cet artiste qui venait de se renouveler au contact de la vie rude et sobre. A son retour, l'atelier ne pouvait plus le captiver. Sa lumière pauvre, son manque d'air, sa misérable unité d'ambiance le lui rendaient

insupportable. La nature l'avait pris; elle le rappelait à elle. Il allait — au cours de ces pélerinages pieux que font les artistes à la terre, au ciel, à la splendeur féconde des choses — découvrir une région désertique et inhospitalière des confins de la région liégeoise, la Fagne sans joie, où la beauté ne se montre qu'aux privilégiés de la sensation. La Fagne, c'est le titre de tout son œuvre, élaboré depuis sa nouvelle vocation; la Fagne insoumise à la main de l'homme, marécageuse et préhistorique, stérile à la semence qu'une volonté lui imposerait, grouillante de vie sauvage, d'une beauté de vierge inflexible.

Devant elle, tout lyrisme faussement émouvant s'étiole, tout mensonge s'accuse, toute main de peintre incapable se brise, tout colorisme pédant et quelconque s'amollit et se rend. La palette de Crommelynck était faite pour la peindre. Sa sagesse, chèrement acquise, était de celles qui devaient lui plaire. Il la comprit comme peuvent comprendre ceux qui aiment : en simplicité, en sincérité, en confiance.

Des tableaux consacrèrent cette période de calme et de retraite : tableaux aux formes bouleversées et brutales; horizons sombres où un ciel de drame se déchire pour vous aveugler par une coulée de lumière blafarde; tourbières fangeuses et noires; boue ferrugineuse qui semble sourdre de cette terre traitresse; fronts de sapins et haies hautes des hameaux qui luttent contre le vent âpre du Haut-Plateau. Des étendues neigeuses où se courbent quelques arbres maigres et rabougris; des ondoiements blancs où ne se décèle aucune vie et qu'écrasent des ciels de nuit, complètent ce cycle plastique.

A ses retours à Liége, Crommelynck était rejeté, par l'irrégularité de son tempérament, dans ses incompréhensibles impulsions vers la composition évangélique. Un dernier cri de piété allait être poussé par cet obsédé de la mystique. Une admirable « Pentecôte » fut le chant du cygne de cette trilogie chrétienne, bretonne et fagnarde, qui avait occupé toute sa vie jusqu'à l'éclosion de sa manière définitive : long calvaire d'un artiste qui nourrissait cette inquiétude du manque de confiance en soi, en sa force; cette pénible obsession qui tracasse, douloureusement, les vrais prédestinés de l'art.

A une peinture frottée et terne, Robert Crommelynck allait imposer une peinture empâtée et riche de colorations. A ce moment, se découvre en lui un revirement complet de la vision. Loin de nous, cependant, l'idée d'une transformation radicale. L'artiste complète simplement ses harmonies, ses tendances antérieures, sa façon de voir et de transposer, d'un sens plus aigu de la vie, d'une compréhension plus large des êtres et des choses, permise, seulement, par le long enseignement auquel il s'était discipliné.

Il n'avait plus rien désormais à envier aux plus riches Flamands. Il les égalait par sa maîtrise de la matière, du métier, des symphonies colorées.

Comme nous le disions précédemment, il allait enfin chanter l'enthousiasme de sa Wallonie et cette exubérance sera sienne dans la plus belle phase de sa carrière. Plus tard, quand on s'attardera dans l'admiration d'une de ses œuvres, ce sera pour s'attacher à ce peintre de la joie et de la sérénité liégeoise, au chantre des dukasses, des fêtes champêtres et des bals campagnards; au peintre chatoyant des triomphes paysans, des succès des « colèbeus », des curées sanglantes des folles chasses ardennaises.

La figure reprend allure d'apothéose. Les gas rustauds et les belles, les chasseurs et les traqueurs, les braconniers qui font ouvrage au crépuscule, les veneurs qui taquinent les meutes hurlantes, les bergers patibulaires qui font songer aux adorateurs des Offices de Florence, tout cela vit d'une vie intense dans les derniers tableaux du peintre. Tout cela chante, haut et clair, l'extrême fortune d'une palette superbe qui créera dans l'avenir des sommes de beauté dignes de la Wallonie fleurie et heureuse dont on masque si étrangement l'expansive générosité.

Robert Crommelynck poursuit sa tâche, suivons-le, et faisons-lui confiance.

OSCAR DE CLERCK

La sculpture d'expression nouvelle n'a pas toujours trouvé chez nous ce « droit de cité » qui s'accorde plus aisément à un art facile qu'on croit de tradition. Elle a rencontré, souvent, un assez triste esprit d'opposition, né d'ailleurs de la fausse compréhension de ses principes. Elle heurtait des convictions. Elle opposait, à la quiétude des temps, une doctrine d'apparence révolutionnaire. En fallait-il plus pour soulever l'opprobe des réactionnaires du style et de la forme?

Avant la guerre, un système esthétique nouveau était né. Le « cubisme » avait brusquement orienté les recherches de certains artistes vers des voies nouvelles. Il fut — car il n'est déjà plus, dans le domaine des techniques artistiques, qu'un modérateur de fonction — un temporisateur des théories impressionnistes, ce qu'il fut d'ailleurs dès le début de sa mise en valeur et ce qu'il devait être pour amortir le choc en retour des épigones du sentimentalisme excessif.

Le cubisme barra la route à la fantaisie. Il imposa, à l'imprévu, les doctrines sensées de la *raison* et du *calcul*. Les idées qu'il préconisait étaient cependant saines. Elles invoquaient le retour au nombre, à la science, à la discipline et à la méthode. Cette application à l'étude des proportions, à l'établissement des valeurs fut un succès. La volonté de soumettre tous les arts au programme essentiel de la construction et du dynamisme contemporain fut très louable. C'était d'ailleurs la théorie que le siècle attendait, la théorie des « hommes à vue normale ».

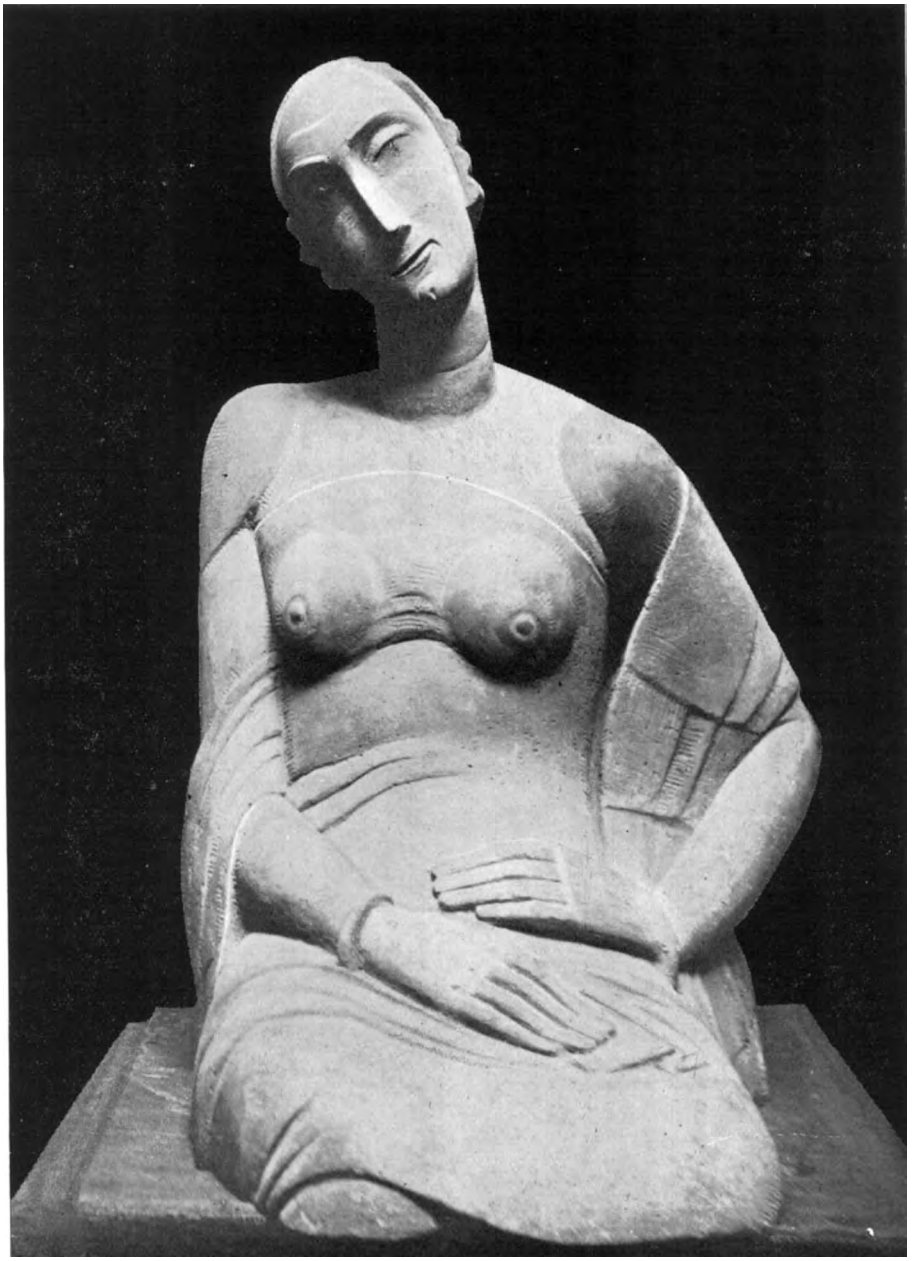
L'application perdit cependant le contact avec la théorie dès le début.

Des expressions de cubismes différenciés tentèrent de s'imposer : chaque artiste poursuivant, malgré l'intégrité des systèmes, une personnalité, indépendante de ce collectivisme artistique, orgueilleux d'anonymat qu'avaient espéré, un moment, les chefs les plus bruyants de ce mouvement progressiste. Toutefois, le grand pas était franchi. L'intelligence pouvait s'opposer aux routines débilitantes de l'art superficiel et de suggestion facile. L'idée de la collaboration des arts plastiques avec l'art majeur d'architecture ramenait les esprits au principe initial et prépondérant des grandes périodes organisées de l'histoire. Les regards abandonnaient les futiles banalités des époques souffreteuses et anémiées — où l'art n'avait créé que des phénomènes — pour se reporter vers les siècles généreux où s'étaient élevés les vastes ensembles. Les Gothiques, les Grecs et les Orientaux prouvaient, une nouvelle fois, au monde périodiquement émerveillé, que la grande leçon se dégageait de la communauté d'expression de leurs maîtres de l'œuvre.

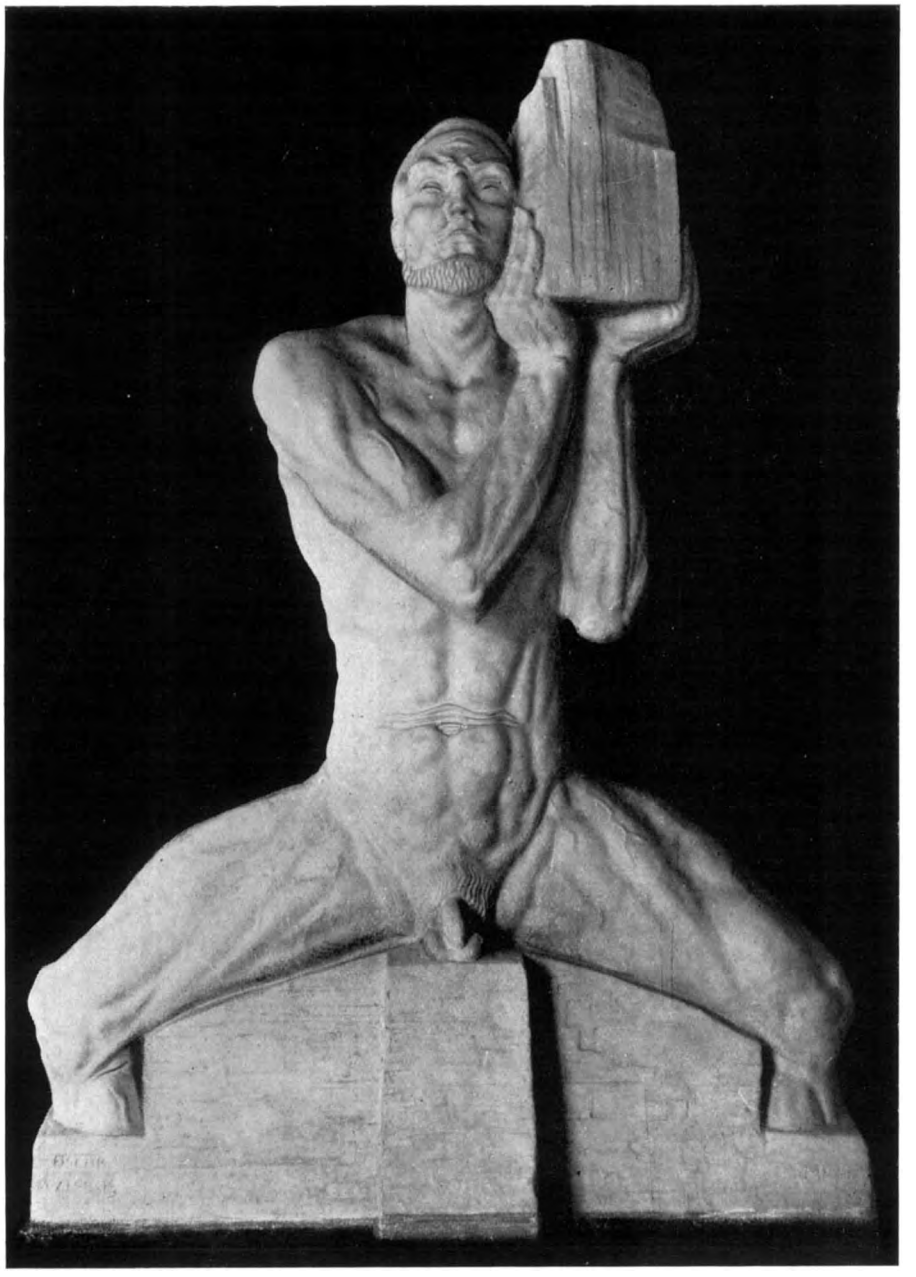
Si alors, la peinture s'est dévoyée dans une application diffuse du programme nouveau, la sculpture s'est plus heureusement soumise aux possibilités d'adaptation.

Sculpteurs et architectes comprirent l'immense fortune du travail en commun et nous applaudissons à l'audace de ceux qui s'engagèrent dans la voie nouvelle et créèrent ce mode d'expression que les cliniciens de l'art ont dénommé le « constructivisme ».

Chez nous, le sculpteur ostendais Oscar De Clerck fut des premiers adeptes de la jeune foi et nous le voyons, dès ses débuts, s'initier à cette technique aride, retourner à la forme pure et à l'étude approfondie des volumes. Précurseur, en ces temps de progrès excessifs, il se rappela les vrais précurseurs de son art, il porta les yeux sur les chefs-d'œuvre classiques, il interrogea les maîtres tailleurs de pierre qui sculptèrent Karnak et Thèbes, les inoubliables mythologies d'Egine et d'Olympie, les temples aux innombrables figures d'Ellora et d'Angkor, les cathédrales grandioses d'Occident. Opposant à ceux qui ne comprenaient pas, le paradoxe de l'art nouveau réimposant les

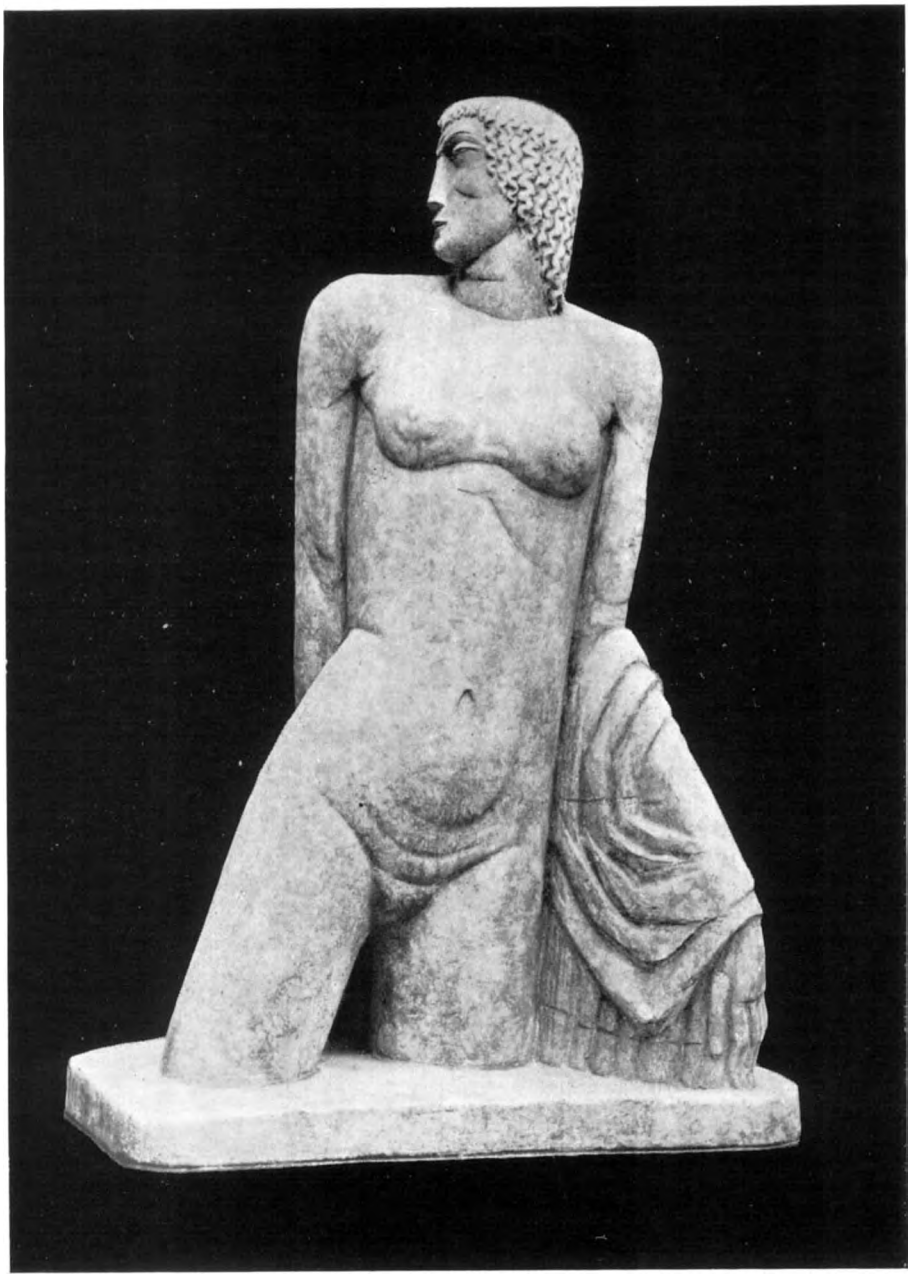


OSCAR DE CLERCK
Méditation.
(App. au Gouvernement.)



OSCAR DE CLERCK
Adoration de la Pierre.

OSCAR DE CLERCK
Tête de nègre.



OSCAR DE CLERCK
Femme de Loth.

formules antiques, il prouva, à un certain monde d'amateurs timorés que seule la sculpture expressive et construite poursuivait son rôle éternel.

Il est arrivé, aujourd'hui, à mi-chemin de sa carrière. Il peut se retourner et contempler l'œuvre accompli. Il est multiple et dans sa variété il révèle un persévérant progrès et un renouvellement constant des facultés d'émotion et d'inspiration.

C'est, d'abord, la période académique des grands prix; c'est ensuite l'exil en Angleterre; c'est la période brillante où l'Amérique salue d'enthousiasme les créations osées de ce jeune Belge; c'est la participation aux expositions étrangères; ce sont, enfin, les années de travail obstiné où, son désir et sa volonté de synthétiser la forme l'amènent insensiblement à ces formes plastiques dénuées de toute prétention qui le placèrent sous la bannière des « expressionnistes » et de ce qu'on fut porté d'appeler, plus tard, le « surréalisme ».

A notre sens, « cubisme », « expressionnisme » et « surréalisme » sont respectivement synonymes d'idéalisation de la forme, du style et du caractère. Après tout, rien que les normes essentielles que tout art solide a dicté à ses sculpteurs d'élite.

Oscar De Clerck a ce très beau mérite, si rare aujourd'hui, d'avoir sondé profondément les possibilités techniques de son métier. Tout, dans l'œuvre d'un sculpteur, n'est pas idéologie et subjectivité. Tout, dans une pièce de taille, n'est pas âme et esprit. La sculpture est, d'abord, une transformation superbe de la matière, de cette matière qui fait vibrer la main qui la travaille, qui la modèle à la forme de sa pensée, qui la dompte sous le souffle fougueux de sa volonté.

La hiérarchie magistrale s'établit aisément, dans ce domaine, suivant la gamme des matériaux employés. Du modeleur, qui ne se risque qu'aux relatives soumissions de la terre, au sculpteur de haut rang qui s'attaque victorieusement à la taille ingrate mais combien souveraine de la pierre et du marbre, il y a toute la route à parcourir de la virtuosité à la maîtrise expressive.

De Clerck n'a jamais été un « négrier ». Il s'est refusé à cette malhonnête soumission au praticien obscur et malheureux qui, si souvent, porte, sur le pavoi de sa science pratique, les pâles épigones de l'incapacité. Il a compris, dès le moment où il s'est soumis à la réelle discipline de son art, que le coup de ciseau et la frappe du maillet révèlent une main experte tout comme la justesse du coup de brosse et la rigoureuse fermeté de la touche révèlent l'indéniable sûreté du peintre.

C'est, peut-être, cette sobriété et cette mesure dans le travail qui déconcertèrent un certain public devant ses premières œuvres. C'est ce remarquable abandon du pittoresque qui imposa, finalement, à l'admiration de ceux qui comprirent ses intentions, sa façon intelligente de saisir le programme et les raisons génératrices de la sculpture.

Rien, dans sa carrière, ne lui est apparu comme secondaire. Toutes les difficultés ont été surmontées, toutes les hardiesses ont tenté son enthousiasme de chercheur. Il a rendu, au modelé de la terre, une expressivité qui touche souvent au pathétique. Il a soumis cette matière, trop facilement maniable, à la rigoureuse méthode qu'appellent les belles fonte du bronze.

Le plâtre, si généralement relégué par les sculpteurs au rang des moyens de la reproduction, a retrouvé sous son ciseau la place qu'il méritait parmi les matériaux rares. De Clerck lui a fait exprimer tout ce qu'il contenait de chastement pur. Ses tailles directes, où il se complaît dans des décalages savants, nous montrent ce que sa main peut créer de solide dans ce produit friable et délicatement sensible

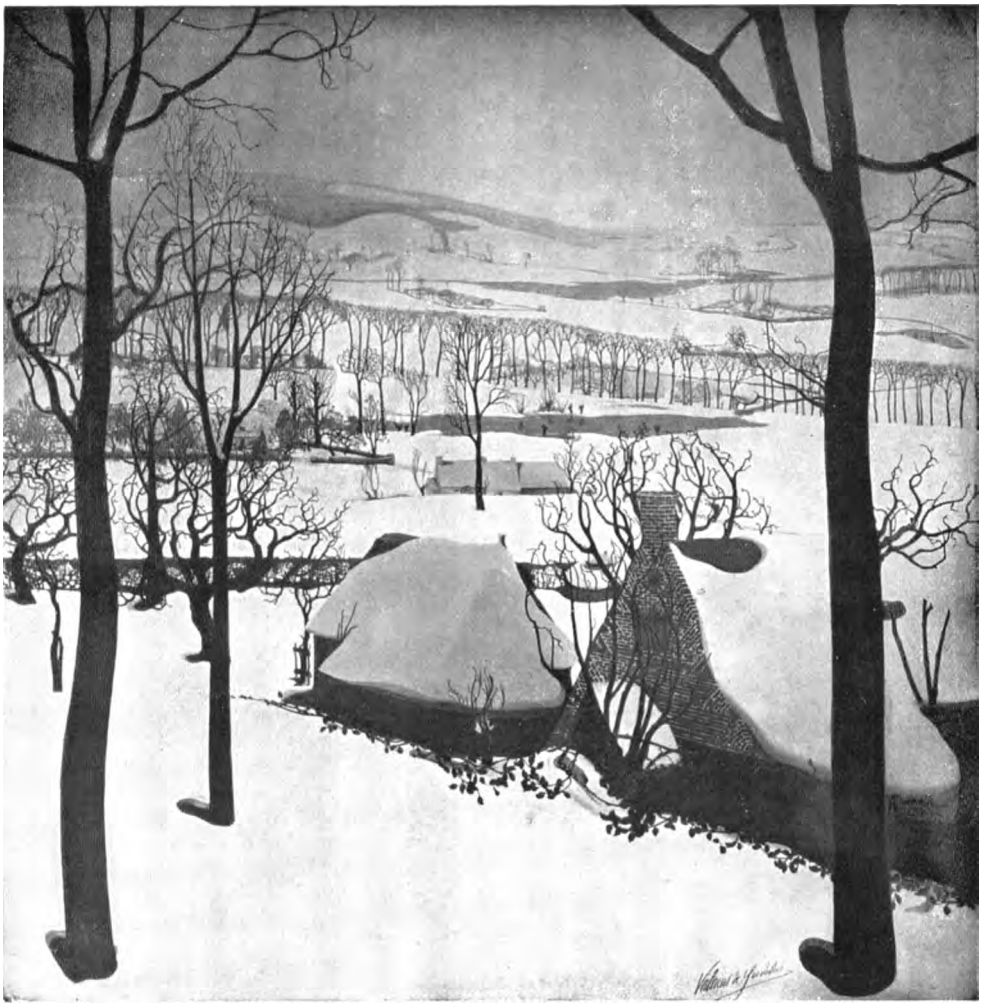
Il s'est rappelé, aussi, les pierres dures que travaillaient les Orientaux et les maîtres de la Vallée du Nil qui léguèrent, à l'éternité, le fruit de leurs consciences d'artistes anonymes. Le porphyre a tenté sa main et il en a tiré les effets les plus parfaits. La pierre a brûlé sous sa taille et l'épiderme, si j'ose dire, de ces sculptures particulières, a l'âpreté des surfaces léchées par le feu. Sa conception des nécessités contemporaines, des désirs dictés par l'architecte moderne, l'ont porté

parfois à tailler cette matière, si grossière en apparence mais si monumentale d'effet qu'est le béton. Sa joie est sereine lorsque, de sa main puissante, il fait éclater les blocs sous son coup de maillet assuré et précis. Il était l'homme auquel devaient s'adresser nos constructeurs. Ceux-ci comprirent ce qu'ils pouvaient attendre de ce collaborateur de choix. Les commandes qu'il exécuta pour nos grands édifices sont nombreuses et, devant ces décorations de façades, devant ces figures aux lignes pures, on admire sa belle soumission aux grands balanciers de l'architecture.

Un perpétuel souci de logique poursuit l'artiste dans la réalisation de toutes ses œuvres. Seules, sa connaissance des sources vives de son métier et son incroyable mémoire des formes, lui permettent son habile maîtrise.

Son austère « Juif errant », sa pathétique « Crucifixion », sa « Salomé », son « Adoration de la Pierre », son « Saint Jean » et tant d'autres œuvres le classent parmi nos sculpteurs de premier plan. Aussi, ne faisons-nous plus guère profession d'augure en disant qu'Oscar De Clerck est un des « précurseurs » incontestés de notre jeune école belge qui trouve en lui le maître modeste et sûr à qui chacun à des leçons à demander.

Oscar De Clerck a eu l'audace de montrer la route inconnue, d'y découvrir des richesses insoupçonnées, d'y conduire ceux qui eurent confiance en son étoile. Cela seul suffirait pour que chacun lui accordât et sa reconnaissance et ses encouragements.

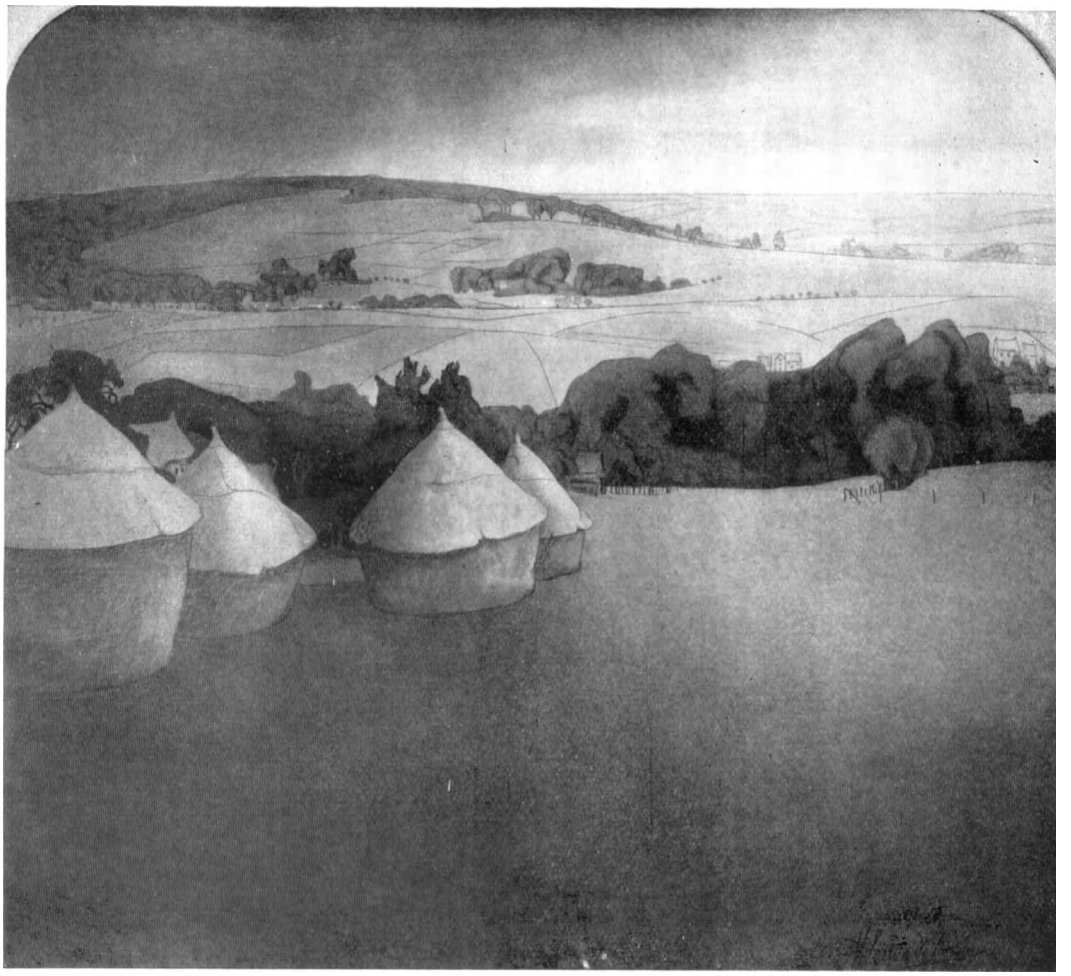


VALERIUS DE SAEDELEER
Hameau sous la neige.

Cl. « Beaux-Arts »

VALERIUS DE SAEDELEER
Hiver aux environs d'Audenaerde.

VALERIUS DE SAEDELEER
Flandre sous la neige.



Cl. « Beaux-Arts »

VALERIUS DE SAEDELEER
Les meules.

VALERIUS DE SAEDELEER

Si vous vous êtes rendu en pélerinage artistique à Vienne, avec le désir d'admirer et de comprendre l'œuvre de Pierre Breughel, vous gardez un impérissable souvenir de ce génie particulier, qu'on a si traîtreusement dénommé « le peintre des drôles ».

Le maître flamand, dont la pensée a impérieusement guidé le talent, mettait son art au service d'une philosophie de grand sage et immortalisait son peuple dans ce qu'il a d'éternel. Il l'immortalisait dans sa simplicité, dans sa naïve et forte confiance, dans cet indomptable désir d'indépendance de terrien pauvre.

Il toucha au pathétique quand on ne crut découvrir en lui qu'une joviale banalité. Il fut, peut-être, le chroniqueur le plus ardent, le plus justement documenté sur cette période, particulièrement troublée, qui succédait à l'ère de mystique profonde où la foi avait élevé ses grands monuments. Il fut l'interprète de cet humanisme nouveau qui imposait, au collectivisme étroit des masses, l'éclatante victoire de l'homme et de sa personnalité.

On peut découvrir, maintenant, je ne sais quelle analogie entre cette Renaissance et la nôtre : la Renaissance contemporaine où, dans la double orientation de l'esprit vers des buts d'utilité et d'humanité, s'impose l'idéal et utopique concept de fraternité pacifique. Les hommes croient, comme alors, aux vertus surhumaines, à l'irréel des sentiments illusoires; mais une simple mystique de l'amitié a remplacé la mystique de la foi.

La voix des artistes peut, à nouveau, se faire entendre et le siècle peut, à nouveau, l'écouter. Les vrais catéchistes vont se retrouver dans leur phalange.

Chez nous, Valerius de Saedeleer allait redemander à Breughel les thèmes d'honnêteté et de sensibilité. Dans le chaos des idées d'aujourd'hui il allait tourner nos regards vers la quiétude. Il allait savourer la paix des campagnes, celle des humbles qui ignorent les arcanes de l'intelligence inquiète. Comme son prestigieux prédécesseur du siècle des gibets et des potences, il a regardé la Flandre telle qu'elle était sortie de cette atroce convulsion de la dernière lutte des hommes. Il l'a retrouvée, identique à elle-même, fidèle à sa volonté de survie et il semble que sa main a repris le pinceau du génial « baroque » pour achever cet hymne au renouveau.

Quoi qu'en disent ceux qui jugent trop superficiellement son œuvre, il se rapproche plus de Breughel par son esprit que par sa forme, par ses intentions que par sa couleur, par son esprit local que par la présentation de sa vision. Il apparaît, peut-être, comme le continuateur du peintre de la « Parabole », mais alors comme dernier rameau de cette généalogie d'artistes du terroir, comme la fleur suprême de cet arbre qui s'éteindra avec son automne.

Son style est sien, sa pratique du métier lui appartient, sa façon de composer est sienne et farouchement personnelle. Le maître d'Etichove a regardé la Flandre d'un œil aimant; il l'a aimé d'un amour jaloux et il a avoué sa passion avec la franchise sereine des êtres supérieurs.

Sa peinture, à la fois caressante et châtiée, est un chant d'adoration qu'il élève vers cette terre d'élection qui eut la suprême grâce de lui faire goûter à toutes les splendeurs de ce monde. Aussi, pour ceux qui ressentent profondément une œuvre, ses tableaux révèlent au-delà de leur expression plastique, une raison de large fierté humaine.

Parmi les matérialistes flamands, de Saedeleer a fait une invention : il a découvert la spiritualité du paysage de chez lui. Il a dégagé,

de cette nature, l'essentiel de son charme. Ses œuvres font penser, songer parfois, et toujours devant elles, on se laisse gagner par la subtilité de leurs intentions. Le tableau paraît abandonner son cadre, se transformer, s'agrandir de tout l'espace que notre imagination lui prête.

En adroit compositeur, de Saedeleer règle les orchestrations les plus parfaites avec les éléments essentiels de la documentation sévère.

Un tableau, peint par sa main, vous absorbe tout entier. Il vous délivre de toute inquiétude en vous découvrant la sérénité des natures calmes. Sous son caractère d'impromptu scrupuleusement fixé, il cache jalousement un travail laborieux et auquel l'artiste est arrivé à ne plus vous faire songer. Vous imaginez, devant ses toiles, trouver la transposition réelle et méticuleuse d'un site, heureusement aperçu au détour de la route, au sommet d'une colline, au creux d'un vallon arboré.

Il n'en est rien; détrompez-vous. de Saedeleer est trop artiste, trop délicat dans sa conception de la beauté pour se complaire dans une copie servile d'une nature en aussi parfaite communion avec lui-même. Il est de ceux qui ont porté le paysage dans le plan du grand art. Il est de ceux qui prouvent qu'un coin de campagne, filtré par l'âme d'un peintre peut se recréer, sous une forme idéale, plus perceptible, plus susceptible de grandeur dans sa simplicité voulue et recherchée.

Chaque œuvre, sortie de l'atelier d'Etichove, a son histoire; sa genèse, modeste mais fouillée et chargée d'enseignements. Le peintre est de ces prédestinés qui se confessent devant les beautés de la terre et qui reçoivent d'elle, en généreuse reconnaissance, ses confessions et ses plus secrètes pensées. Il sait câliner cette précieuse qu'il adore en cachette. Il sait, quand il le veut, la porter au sublime comme il peut lui faire chanter ses plus intimes accords.

Quand il veut exprimer tout cela, tout en lui est mesure, équilibre et synthèse. Il a gagné le dernier fleuron de la couronne des maîtres. Sa palette a une sobriété de primitif. Sa gamme de dilection n'a de secret pour personne. Son infini clavier de verts, presqu'obsédant,

scande l'harmonie des valeurs générales. Ses pâtes savoureuses et grasses par endroits, s'immatérialisent par plans, sous la caresse de sobres frottis; leur surface lisse, soignée, enveloppée de glacis subtils, donne au tableau une préciosité de laque. Sa façon de peindre appelle le souvenir des Gothiques. Il y a chez lui une délicatesse de la couleur comme une délicatesse de la forme.

Ses sujets sont simples, mais il les découvre là où votre curiosité n'ira pas les chercher, en des saisons où seul le campagnard parcourt ses labours et ses plaines.

Ce sont de grands plans neigeux : un hameau, une ferme, des chaumines éparses dans une âpreté de gel, des arbres contorsionnés qui se tordent sous la morsure du froid. Une neige, compacte et vierge, ensevelit des horizons immenses où ondulent de longues lignes de peupliers frileux. Tantôt, un ciel profond chargé de frimas; tantôt, l'infini aérien où se déchirent des nuages, chassés par le souffle du large, par ce vent marin qui balaie l'étendue illimitée de la Flandre.

Leur aspect est plutôt sombre : des noirs osés réservés aux avant-plans sont soutenus par les noirs-bleus des frondaisons compactes qui leur font écran; des verts irrisés s'assouplissent en des notations d'émeraude dans les plans moyens et les horizons. De-ci, de-là, un pignon de masure fait chanter les teintes patinées de ses briques qui sont de ce rouge anglais qui complète si parfaitement la ligne mélodique chère au maître.

Des bleus relevés, des outremers aux limpidités insoupçonnées sont des audaces qui font le charme étrange des ciels de printemps de quelques toiles consacrées à cette saison.

de Saedeleer est un terrien. Il en a le désir de scruter les choses, d'en apprendre la vie, d'en suivre l'évolution. Il a, du styliste, ce besoin de souligner leurs formes. En cela, l'hiver a son atmosphère préférée : les campagnes se montrent à lui dans leur dénuement splendide.

Des printemps, moins décoratifs d'aspect, moins lyriques d'impression, sont des plus captivants à leur titre. Des ciels, aux couleurs

diaprées, obtenus par de subtils frottis de glacis sur des fonds de pleine pâte, les grands à-plats des prairies à peine pailletés de blancs ivoirins, nous découvrent l'autre face de ce prestigieux talent de peintre.

Le même soin est toujours apporté au fini de l'œuvre. Un pinceau fureteur s'attache aux moindres détails qui ont leur raison d'être, les poursuit d'une attention inexorable, les fouille, les rattrape là où ils croyaient échapper à sa curiosité. Rien n'est abandonné à l'idée; tout se confond et se retrouve dans l'exactitude d'une ligne, ligne qui devient motrice, presque dynamique.

Un arbre, pour ce technicien d'envergure, a un tronc, des branches, des rameaux. Tout cela se tient. L'arbre n'est pas un fagot, pas plus qu'il n'est une touche informe dans la campagne dont il est le pivot.

de Saedeleer s'est écarté, volontairement, tout au long de sa carrière de cet « à peu près » poussif que certains peintres de seconde zone pratiquent délibérément.

Le maître d'Etichove a laissé la figure étrangère à son œuvre. Il a tout pu exprimer par les soins du paysage. La vie de la terre lui a suffi, il en a compris l'inépuisable source de bonheur et de beauté simple.

La vie perpétuellement renaissante; ce perpétuel élan des forces éternelles, a comblé son âme de penseur et sa main d'artiste en a chanté la rythmique souveraine.

Il a battu en brêche les théories subversives qui avaient engagé l'art dans le sentier des routines de l'incohérence; il a ramené la vision à ses sources élémentaires, à son critère : faire vrai, faire grand en transposant la nature dans le plan de l'imagination créatrice.

JAMES ENSOR

Je regardais avec intérêt une « Tentation de Saint Antoine », fraîchement brossée, qui venait d'être posée contre le vieux bahut aux masques. Ensor m'en parlait. Il répondait à ma curiosité en expliquant son rêve. J'étais heureux de l'entendre et je me réjouissais à la vue de cet homme.

Tant de littérateurs s'étaient ingéniés à le transformer en un fantôme de l'humour que j'avais fini par douter de son existence réelle. Mais Ensor vit; Ensor vit comme vous et moi, d'une vie humaine très normale, très rythmée, avec un cœur qui bat sainement. En plus de cela, il a du génie et ce génie-là est bien à lui, splendide et déroutant d'originalité. Il fouaille, fouette et fustige l'ignorance béate des bourgeois. Il est satanique et divin, à la fois, avec une pointe d'humour anglais additionné de joyeuse plaisanterie flamande. Cocktail d'ivresse, d'où jaillit l'inspiration follement débridée du maître : mélange subtil qui paraît issu des cornues mystérieuses d'un laboratoire d'alchimiste ou de devin des temps héroïques de la sorcellerie; sarabande échevelée de figures qui créent des formes à l'immatérialité du songe; qui couvrent un monde du flot de leur imprévu.

Une immense vision de cauchemar; d'un cauchemar rebelle qui serait éclairé d'éblouissantes lueurs de beauté, où, dans une nuit sans espoirs, jaillirait le chant de la lumière et de la vie, transfigurées, rendues plus sensibles par la main du peintre.

Tout cet œuvre — qui déconcerte par son caractère d'inédit lorsqu'on la découvre au long des cimaises des musées ou accrochée

au panneau d'honneur des salons bourgeois — gagne en intimité, en simplicité toute délicieuse et souvent en profondeur lorsqu'on la retrouve dans l'atelier du peintre où les esquisses, les études, les cartons bourrés de notes et de pochades en trahissent les origines.

Cet atelier est un atelier qui n'en est pas un. C'est une vaste pièce à l'étage d'une maison de la Rampe de Flandre. Une chambre sous le plancher de laquelle pendent des poissons lune et des sirènes, des spongiaires aux formes baroques, accrochés au plafond de la boutique d'exotismes et de souvenirs : souvenirs marins et souvenir d'une Mère que l'artiste a pieusement aimée.

Dans cette atmosphère de reconnaissance, tout rappelle la mémoire d'événements chers; tout conserve la présence des choses choyées par Ensor au cours de sa belle vie de visionnaire et de grand diacre de la couleur et de la pensée, sa proche compagne.

Un encombrement de mille objets divers; un désordre où tout paraît immuablement à sa place, un chaos où tout ce qu'un homme de goût peut réunir et conserver, vous éblouit et vous confond lorsque vous poussez la porte de ce sanctuaire.

Cependant, à mesure que l'œil s'apprivoise et que le regard se porte avec curiosité sur ces accessoires innombrables, la voix du maître vous conduit dans la promenade, dans ce voyage à travers sa vie.

Insensiblement — le premier étonnement passé — vous goûtez avidement au charme de tout cela. Vous sentez une sorte de ravissement vous gagner et vous vous laissez guider par celui qui explique.

Des jalons sont posés, des étapes se précisent, des périodes sont éclairées par des faits, des dates se situent et l'homme qui est devant vous prend allure de figure historique. James Ensor, d'ailleurs n'est-il pas cité dans le grand Dictionnaire?

Juste consécration du génie et de la souffrance. Mais, malgré son ambition de suprême vulgarisatrice, l'Encyclopédie ne dira jamais ce

Cl. « Beaux-Arts »

Baron JAMES ENSOR
Masques se disputant un pendu.

Cl. « Beaux-Arts »

Baron JAMES ENSOR
Les mauvais juges.

Cl. « Beaux-Arts »

Baron JAMES ENSOR
Le grand juge.

Photo Anthony, Ostende

Baron JAMES ENSOR
Procession de Ghistelles.
(Coll. Albert Croquez.)

que toutes ces œuvres confessent à celui qui a eu le bonheur de les entendre parler parmi les vieux vases chinois, au milieu des masques qui grimacent au long des murs, contre les portes, sur les armoires vétustes, parmi les fleurs en coquillages et les vieux chapeaux de femme qui rappellent 1900 et la première gloire de l'hôte du logis.

Tout le calvaire parcouru par Ensor, avant les années de la juste reconnaissance et de la célébrité, a laissé sa trace dans les moindres recoins de l'atelier.

Furetant parmi les dessins, découvrant des études, alignées tout au long des murs, admirant ces inoubliables séries d'eaux-fortes secrètement cachées dans des fardes, vous retracez toute l'évolution de l'art du maître.

C'est la participation au groupe des XX, c'est le bel enthousiasme en faveur des idées de rénovation qui secouaient la torpeur bourgeoise vers 1880; c'est Ensor, chef de file du mouvement nouveau, reconnu par ceux qui désiraient le bouleversement des concepts utopiques qui régissaient l'Académie; c'est Ensor, dont la popularité rebondit bien loin au-delà de nos frontières; c'est le premier engouement étranger pour son œuvre.

C'est l'époque heureuse où l'homme grandit dans sa solitude ostendaise, loin des coteries, loin des amitiés factices, loin des encouragements. Dans son atelier naissent des toiles superbes que les musées s'arracheront, plus tard, trop tard malheureusement pour avoir prouvé leur parfait éclectisme.

Le peintre impose à ses adversaires la puissance de sa science technique. Le « Lampiste », « La dame sombre », le « Salon bourgeois », « La musique russe » montrent aux curieux ahuris des Salons officiels ce qu'un artiste, mis en quarantaine pour excès de génie, créait de remarquablement beau.

Son métier étonne par un acquis qui surpasse la virtuosité : pâtes riches et abondantes, couleur soutenue qui ignore les concessions à la

chimie impressionniste qui affolait la masse des peintres; grands à-plats largement posés au couteau; contre-jours audacieux, rare aisance de la brosse; gamme de tons indépendants des expériences pseudo-artistiques d'un Chevreuil ou d'un Rood; composition d'une sobriété imposante.

Puis, c'est la ronde affolée des masques. C'est « L'intrigue », le « Foudroiement des anges rebelles », les « Masques narguant un mort »; tout ce carnaval du cynisme et de la douleur qui, tout à coup, éclabousse d'ahurissement les amateurs décontenancés.

Ensor, aigri par les revers de la vie, passe dans le camp des « amusés » de la comédie humaine. Son rire a quelque chose de diabolique. Sa main paraît se complaire dans la torture des âmes et son pinceau dissèque comme un scalpel. Un vent de sadisme heureux balaie, en tempête, les ténèbres de l'atelier. La couleur éclate en pyrotechnies sataniques. Tous les principes sont foulés aux pieds par le rénovateur des enfers terrestres. Les « Confrères de la Passion » retrouveraient en lui leur plus parfait décorateur. Nul ne trouve grâce auprès de lui. Sa vie devient celle d'un polémiste et le pamphlet nait de sa brosse comme il naîtra de sa plume.

Son génie, cependant, reste charitable et bon et son humeur narquoise ne poursuit que les méchants. Une joie immense le gagne lorsqu'il peut faire exprimer aux formes et aux trésors de sa palette son abjection pour la futilité des êtres.

Ensor, à ce moment, est aussi philosophe que peintre et il paraît avoir découvert la sagesse en images. Tout, dès lors, dans son œuvre n'est qu'images. Les formes de la pensée deviennent formes plastiques. Son style, qui n'a rien de littéraire, a le sens aigu des divinations et des prophéties. Il prophétise vraiment, mais comme un Satan travesti en bouffon.

Il rejoint le grand Erasme d'Amsterdam et complète son « Eloge de la Folie ».

Des toiles, au sens insaisissable, sont brossées dans cette « furia » dyonisiaque. Une « Entrée du Christ à Bruxelles » est un cri de révolte et de sarcasme plutôt qu'une œuvre à caractère. Elle paraît résumer, dans les textes de ses calicots extravagants, le hourvari des manifestations sociales, les appels passionnés des partis nouveaux à l'universel de la liberté. Des personnalités de l'époque y paradent derrière une fanfare éclatante qui exécute du « petit Wagner ». Une foule hurlante et gesticulante entoure une figure du Christ. A l'avant-plan de l'œuvre, les masques les plus fous chantent la joie d'une Mi-Carême débridée. Fresque d'instincts et de palabres, de mécontentements et de revendications, elle est, dans le vieil atelier de la Rampe de Flandre, le dernier vestige des temps de la lutte opiniâtre et violente.

Sous elle, comme intrônisé, l'harmonium qui a des gémissements aigrillards de boîte à musique, l'harmonium qui a donné naissance à la « Gamme d'amour », l'harmonium sur lequel courent, à votre prière, les doigts fuselés du maître de maison. Il aime s'y asseoir, il aime tirer de cet instrument, dont les soufflets asthmatiques n'obéissent plus qu'à sa douce volonté, des accents aux légères musicalités qui transposent si justement sa pensée dans le cadre des souvenirs.

Ensor, devant le clavier, a une sublimité de potentat souverain. Il règne sur sa Narquoisie comme une fève dans un gâteau des Rois. Il connaît le triomphe heureux des magnats de l'humour et cette supériorité dynastique n'enlève rien au charme de sa sensibilité et de sa providentielle cordialité.

En entendant sa musique vous jetez un regard sur les œuvres qu'il vient de peindre. Tableaux où les masques ont abandonné la scène de la farce sarcastique et où une clémence nouvelle se fait jour, insensiblement, dans des aperçus insoupçonnés, dans des thèmes qui, jusqu'ici, étaient restés étrangers à son choix de dilection.

Une toile, de dimensions sérieuses, vous promène à Ghistelles et vous mêle à la foule des badauds qui assistent à la procession de Sainte Godelieve. Curieuse juxtaposition de types, cavalcade amusante

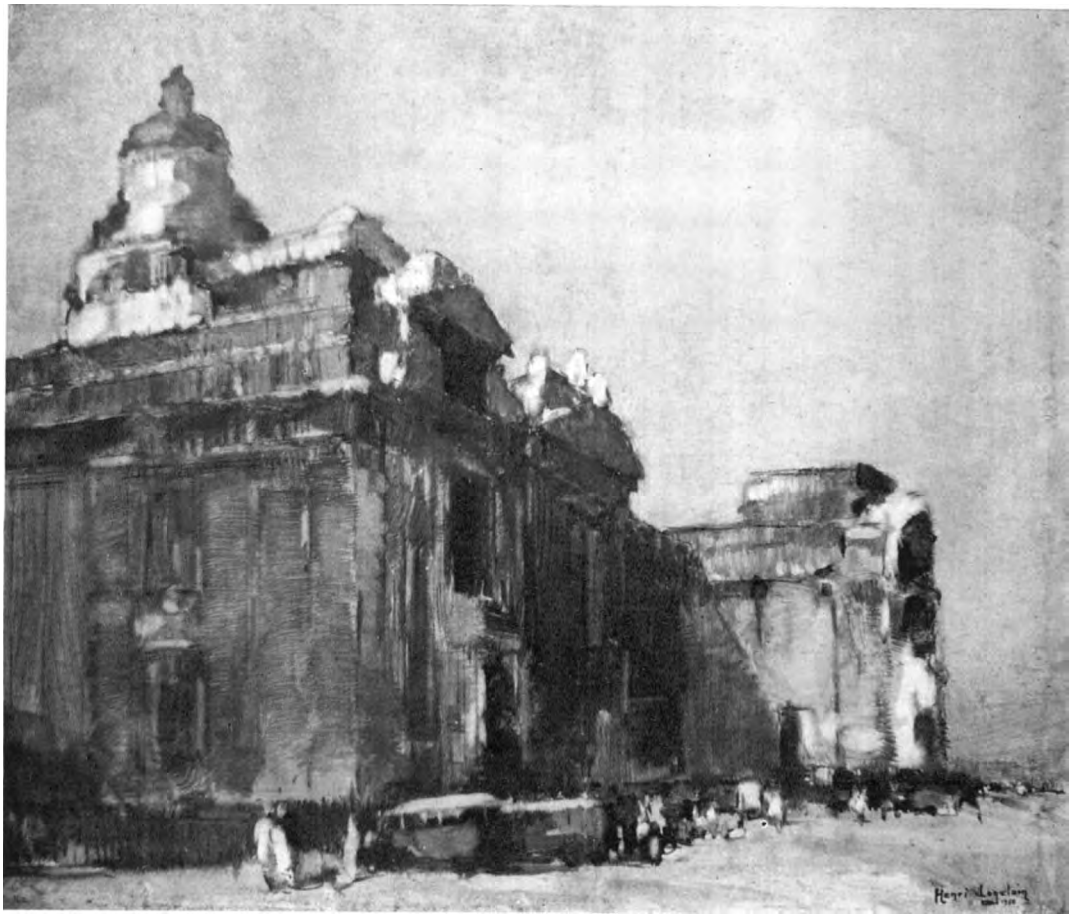
par ses oripeaux bariolés; candeur des anges aux ailes de ce bleu séraphique qui fait rêver les petits enfants, bannières chargées de médailles des sociétés pieuses et, au bord du cadre, comme débordant de tout cela, le maître lui-même, hilarant, entouré d'amis, qui se réjouissent franchement des propos alertes de quelque commère du crû.

Dans une autre note et posés pêle-mêle au pied des meubles, nous découvrons les « Marines », les coins d'estacade, les ciels tragiques dès fins de tempête. Un « Port d'Ostende » est tout particulièrement attachant par l'extrême finesse de son atmosphère. Dans un ciel opalin, un nuage rose, un long nuage rose paresseux semble veiller sur la quiétude des barques au repos. Des barques de songe, des barques sans agrêts, des barques qui dressent leur mâture nonchalente qui attend l'effort des pêcheurs robustes.

L'eau, comme le ciel, est calme. Elle reflète l'infini du rêve de celui qui a passé sa vie de penseur à méditer devant les flots de la Mer du Nord. Elle n'a plus rien de matériel et ses harmonies rappellent les couleurs presqu'inorganiques des tableaux de coquillages. Une œuvre unique au palmarès de James Ensor.

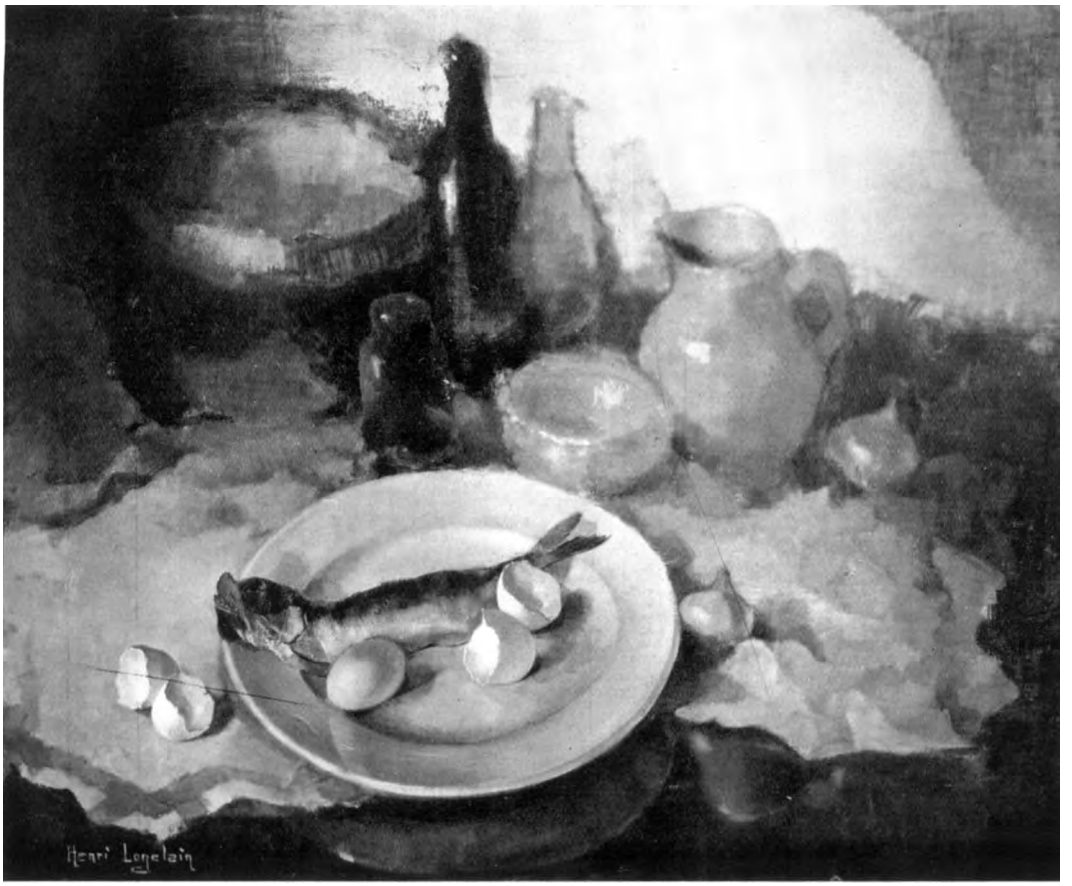
Et alors, dans le désordre apparent cher au peintre, se bousculent les aquarelles patiemment touchées de pastel, les monotypes chatoyants à la gloire de la femme, les fantoches en soie précieuse et les pochades magistrales de la carrière, les poupées et les saintes vierges de sacristie, les formes infernales des compositions cahotées, gestes de nymphes et arcs-en-ciels folâtres que ce cerveau en mal de perpétuelle inspiration jette, en mille notes variées, à l'admiration des hommes.

Un tourbillon de beauté vous chavire dans cet atelier de magicien, vous enlève dans une ronde folle de l'imprévu, vous étreint étrangement et vous convainct, par l'évidence, de l'existence d'un génie.



HENRI LOGELAIN
Palais de Justice.
(Musée de Bruxelles.)

HENRI LOGELAIN
Place Léopold à Ostende.



HENRI LOGELAIN
Nature morte au sauret.
(Musée d'Ixelles.)

HENRI LOGELAIN
Rue Charles Buls.

HENRI LOGELAIN

Je connaissais l'art d'Henri Logelain. J'avais eu maintes fois le loisir d'admirer ses belles toiles aux grands Salons de chez nous et de l'étranger. J'ignorais, malheureusement, tout de l'homme et de l'artiste. Son art m'avait enthousiasmé; la curiosité me conduisit à son atelier.

Je voulais voir le peintre au travail; je désirais comprendre son métier et assister à la création de ces œuvres qui m'avaient toujours si spontanément porté à l'éloge.

Je fus heureusement guidé. Je rencontrai Henri Logelain — ce brave et ce modeste — dans ce délicieux petit home qu'il s'est composé, avec ce goût si sûr et cet amour du pittoresque, qui font tout le charme de sa compagnie.

Découvrir Henri Logelain, c'est découvrir une âme simple, toute vouée à la beauté et consacrée à cette large sincérité qui est le plus appréciable don d'un tempérament d'artiste.

Féru de probité et de conscience il appelle en nous le souvenir, déjà si oublié, de ces artisans peintres qui, au cours des âges heureux, vouaient leur vie à leur métier. Comme eux, il s'est attaché à l'étude approfondie de la ligne et de la couleur. Comme eux, il a assoupli insensiblement sa main et ses yeux aux inappréciables jeux de la forme et de la lumière.

La maîtrise technique, à laquelle il atteint aujourd'hui, est le résultat d'un travail incessant — parfois pénible, mais si souvent réconfortant dans ses succès — auquel il s'est inlassablement soumis depuis nombre d'années.

Alors que, très jeune encore, il lavait ses premières aquarelles, on ressentait déjà la volonté tenace du débutant qui cherchait à se débarrasser, insensiblement, des exemples trop suggestifs et par trop obsédants souvent de l'enseignement de ses maîtres.

L'indépendance de son caractère, aux vertus opiniâtres, se démasquait sous une facture déjà personnelle. Même à l'époque triste des moments difficiles, la lassitude et l'abattement moral n'ont jamais touché ce cœur généreux. Jamais la moindre soumission aux coteries passagères, jamais le moindre découragement n'ont entamé la fougue de celui qui apercevait le but qu'il voulait atteindre.

Henri Logelain a vaincu par l'espoir et la foi dans sa volonté. Sa victoire est d'autant plus belle, plus méritée, qu'elle couronne, aujourd'hui, un talent voisin de la grande maîtrise, de cette maîtrise que le modeste artiste n'ose encore ambitionner. Et cependant lorsqu'on se laisse gagner par ce charme complet que dégagent ses dernières toiles, on goûte à la sensible ardeur de celui qui les a composées.

Beaucoup d'œuvres de peintres d'aujourd'hui sont des œuvres à déchiffrer ou à lire : œuvres de trop haute spiritualité où la plastique et la littérature voisinent en sœurs.

Les tableaux de Logelain, à quelque genre qu'ils appartiennent sont presque à « entendre », tant les symphonies colorées qu'ils révèlent sont proches, par leur variété, de thèmes musicaux délicats.

Très divers dans le choix de ses sujets, Henri Logelain reste toutefois fidèle à deux genres qui lui sont particulièrement chers : au paysage et à ce que les critiques se sont toujours plu à appeler la « nature morte ».

L'artiste s'est créé dans notre école belge du « plein air » une place bien spéciale, une personnalité qu'impose son talent. Grand admirateur de la physionomie des villes, il a travaillé à Paris et à Bruxelles, à Strasbourg et à Colmar, à La Rochelle, dans les ports de pêche bretons et à Ostende dont il a connu une réelle nostalgie.

Ostende est devenu pour lui un centre de gravitation. Il y est à tout instant. Lorsque vous le croyez penché sur quelque belle nature-morte, dans un coin à bibelots de son atelier, il longe les quais des vieux bassins, la boîte à couleurs sur le dos.

Il ne voit personne au cours de ses chasses au sujet. Vous le coudoyez sans qu'il s'en aperçoive et comme perdu dans son rêve, il va au hasard des choses, soucieux seulement de la marche rapide du soleil, de ce soleil infiniment changeant et qui joue, chez nous, derrière nos nuages et nos brumes, au chassé-croisé le plus irritant pour un peintre de ses jeux.

Tout à coup, un motif le fixe en arrêt. Il semble flairer le gibier, le tenir en haleine du bout de son imagination. Puis, il s'en empare et s'en amuse. La pochade s'enlève, rapidement, sur un fond de boîte. L'effet est ravi à son ambiance et Logelain l'emporte triomphant. L'œil étincelant de gaîté il va par les venelles du port, par les impasses où le sang des poissons éclabousse les pavés. Là, où le pêcheur redevient lui-même sur terre, où il retrouve sa femme et ses marmots. Et Logelain reprendra ses couleurs et ses brosses et une nouvelle esquisse sera enlevée avant le lever de la lune.

Voyageur impénitent, il est toujours rentré chez nous, dans ce Bruxelles qu'il préfère, avec le ferme espoir de retourner un jour dans un de ces pays où sa palette a pu saisir tant de fines impressions.

Tous ceux qui ont suivi nos grandes expositions connaissent ces coins de vieilles cités si largement enlevés par le peintre. Il s'est ingénié à mettre au point ce que j'aimerais appeler la « Symphonie des villes ». Il s'est composé une gamme colorée aux teintes si douces, il a une

facture à la fois si complexe et si enveloppante que le caractère purement architectural de ces masses s'estompe et se couvre d'une telle fluidité atmosphérique qu'on ne ressent plus, devant elles, cette obsession du « déjà vu ». Bien au contraire, on y goutte à ce sentiment de parfaite communion que fait naître en soi une œuvre essentiellement belle dans sa forme et dans son caractère.

Un tableau de Logelain n'est pas un secret. Toute feinte, toute préparation incompréhensible ou savante est ignorée de l'artiste. Son métier quoique soigné est très serré. Il garde cette spontanéité dans l'exécution qui laisse croire à une peinture rapide, magistralement abandonnée. Dès qu'il vous est permis d'analyser les moyens utilisés au cours du travail d'élaboration du tableau, vous saisissez la grande part que l'artiste réserve avec conscience aux documents « vivants ».

Toutes ces vues de ville qui ont donné naissance à de grandes toiles ont été préalablement étudiées en des dessins complets, en des notations nombreuses ou en des pochades rapides où le coup d'œil du peintre a saisi l'impression rare et le caractère fugitif d'un éclairage.

Il se retrouve ici, en compagnie des van Moer, des Vogels, des Baertsoen qui comme lui aimèrent les murailles de nos villes, les coins attristés des faubourgs, les ruelles sordides qui avouent leur trésor de beauté aux artistes qui les connaissent et qui les découvrent. Sa couleur est fraîche comme la leur. Il trouve comme eux les accents qui émeuvent, les caresses de soleil qui égayent les façades lépreuses et les taudis des pauvres.

Et son métier est aussi probe dans l'exécution des « natures mortes » où des sourdines savamment réservées accordent à l'harmonie idéale des tons une saveur toute particulière. Il a découvert, dans ces mille « riens » qui nous entourent, une poésie charmante. Il a doté ses ensembles de ce caractère d'intimité délicieuse qui en fait toute la sérénité heureuse.

Sa vision de coloriste a été attirée par l'infinie variété des tonalités et l'inépuisable gamme des valeurs changeantes des accessoires et des

objets familiers. Contempler une « nature morte » de Logelain c'est communier avec lui dans cette joie unique qu'il a ressentie dans l'idéalisation de ce monde tout imprégné de simplicité.

Ses dernières expositions ont révélé au grand public une inspiration toujours neuve et une réalisation des intentions toujours plus soutenue. Conduites avec un sens aigu des possibilités du métier, les créations récentes abondent en enseignements. On y sent le peintre définitivement vainqueur des formules. On y savoure cette ampleur que procure l'extrême facilité technique à l'œuvre d'envergure, enlevée sans effort, avec le sourire de l'idéaliste heureux.

Je n'aurai pas la prétention de découvrir sur la palette d'Henri Logelain, une couleur-clé. Je ne rechercherai pas non plus sa gamme de dilection. Je prise trop ses œuvres pour m'abandonner à cette analyse. Elle ne pourrait que diminuer l'artiste aux yeux de ceux qui comprennent la portée réelle d'une vision aussi entière et aussi claire des multiples variations du prisme coloré sous les jeux toujours changeants de la lumière.

Devant cette perfection, devant ce labeur incessant d'un artiste de chez nous qui a droit à tous les éloges, je ne puis qu'émettre un vœu : voir bientôt ce modeste et sincère ami de la beauté connaître une renommée réelle et étendue; trouver parmi ceux qui possèdent cette inestimable fortune qu'est l'émotion artistique, l'enthousiasme et les encouragements nécessaires à la poursuite de ce but idéal qu'il s'est imposé.

AUGUSTE MAMBOUR

Tout au haut de la rue Monulphe, quand le désespoir vous prend d'avoir grimpé si haut, toute peine s'efface lorsqu'en vous retournant, vous découvrez les panoramas de Liége et de Meuse et que Mambour vous ouvre sa porte, gardée par ses fauves d'Alsace.

Le contact est direct; l'homme sans manières. La conversation s'amorce et s'engage, sobre, courte, du tac au tac, sans prétention. Elle s'arrêtera aux sujets les plus divers mais toujours rebondira vers ce qui nous attirait ici — dans cette maison de peintre — vers l'art de celui que nous désirions connaître.

Un art, à la fois puissant et étrange, un art qui a cherché sa voie, Ou, pour tout dire, un art dont la formule existait dans la pensée de son créateur qui désirait le soumettre aux recherches les plus sérieuses ou les plus anarchistes pour s'assurer de sa sincérité et de sa valeur.

Mambour, qui a dérouté l'amateur et le critique, était plus près des grands classiques, peut-être, que de ces extrémistes qui tinrent à ériger l'impondérable et l'élucubration de cauchemar au rang de critère esthétique.

Il eut la curiosité de discipliner sa vision aux extravagances d'un temps; de s'essayer la main aux exigences d'une mode passagère. Il savait que son talent s'userait à ce jeu dangereux s'il n'était pas suffisamment riche d'espoirs. Il a tenté l'expérience, cette expérience qui a tué les incapables qui se sont cru du génie, le temps d'une crise de folie.

Il s'est amusé au surréalisme le plus ardent comme un simple s'amuserait avec le feu. Il ne s'est pas brûlé à la flamme. Il a réagi et sa réaction a été remarquable; elle a été ce qu'elle devait être, ce que l'on attendait d'elle.

Avant la crise surréaliste, il y avait eu le Congo. Mambour s'y était rendu en quête d'originalité. L'Equateur lui avait ouvert les yeux sur une humanité bizarre mais spécifiquement belle, spécialement créée, eut-on dit, pour servir de modèle à un artiste robuste qui désertait les sentiers battus de la beauté classée, pour découvrir, dans une forme plus virile, une plastique de la vie.

Le séjour sous les Tropiques lui fut une révélation. Il alla aux nègres comme on va à l'école : pour étudier, pour s'instruire, pour s'initier à une branche nouvelle. Il ne s'arrêta pas à la copie de leurs magots; il ne se décida pas, de parti-pris, à faire de l'art nègre comme tant de novateurs avaient jugé bon de le faire. Son ambition était trop saine pour admettre une soumission de son idéal à l'idéal barbare des tribus. Il y étudia l'homme en scrutant sa simplicité à travers la vénération de ses dieux.

Il a rapporté de là-bas quelques-unes de ces idoles où le sculpteur africain a taillé sa crainte et ses espoirs; quelques-uns de ces fétiches qui font rêver et mieux comprendre l'âme fruste de ces adorateurs-enfants.

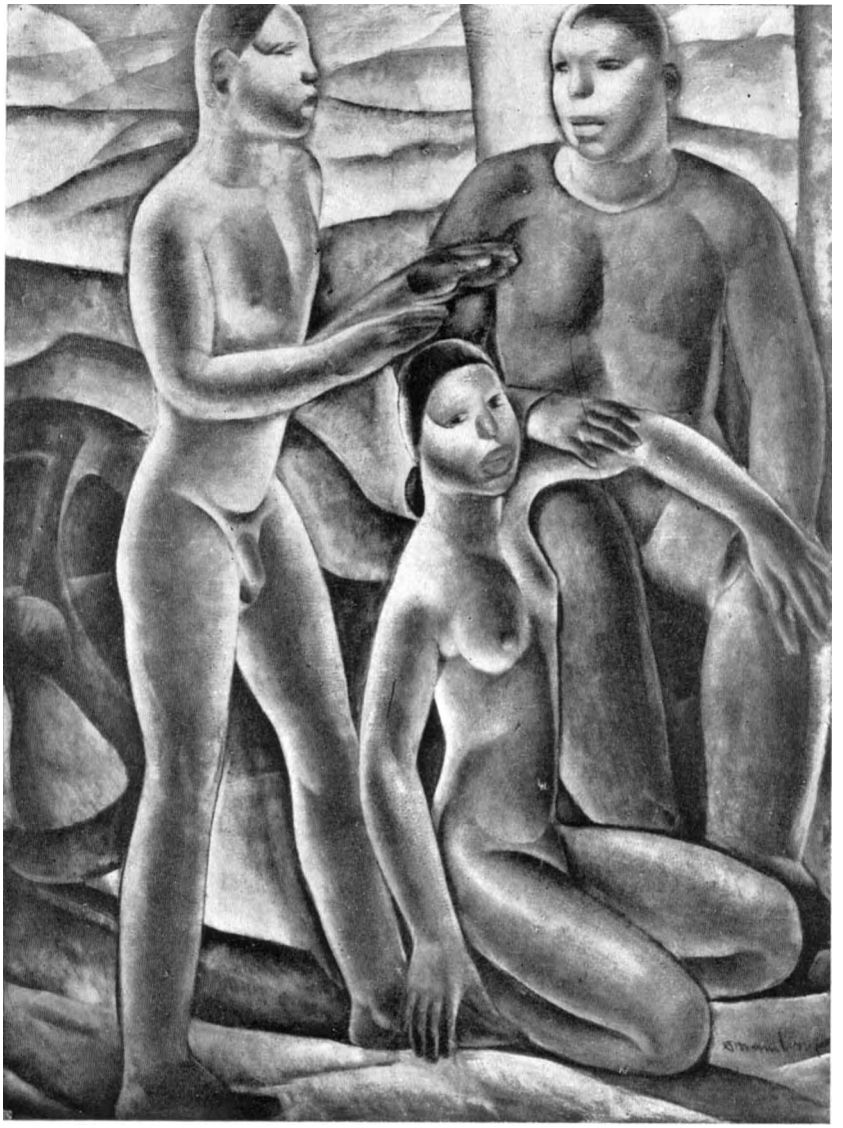
Fétiches nègres : figurines énigmatiques, masques dépourvus d'humanité mais vibrants de vie, dont les yeux creux ou immensément désorbités ont quelque chose d'hallucinant, dont le cou démesurément allongé se tend dans l'attente des colliers magiques, nez aux narines palpitantes, bouche aux lèvres énormes qui attendent le baiser des rites sanguinaires.

Corps sans proportions, taillés à même la pulpe des bois rares dont la sève paraît couler encore; corps ascétiques ou lourdement obèses que les huiles sacramentelles ont pénétré et patiné de chapes

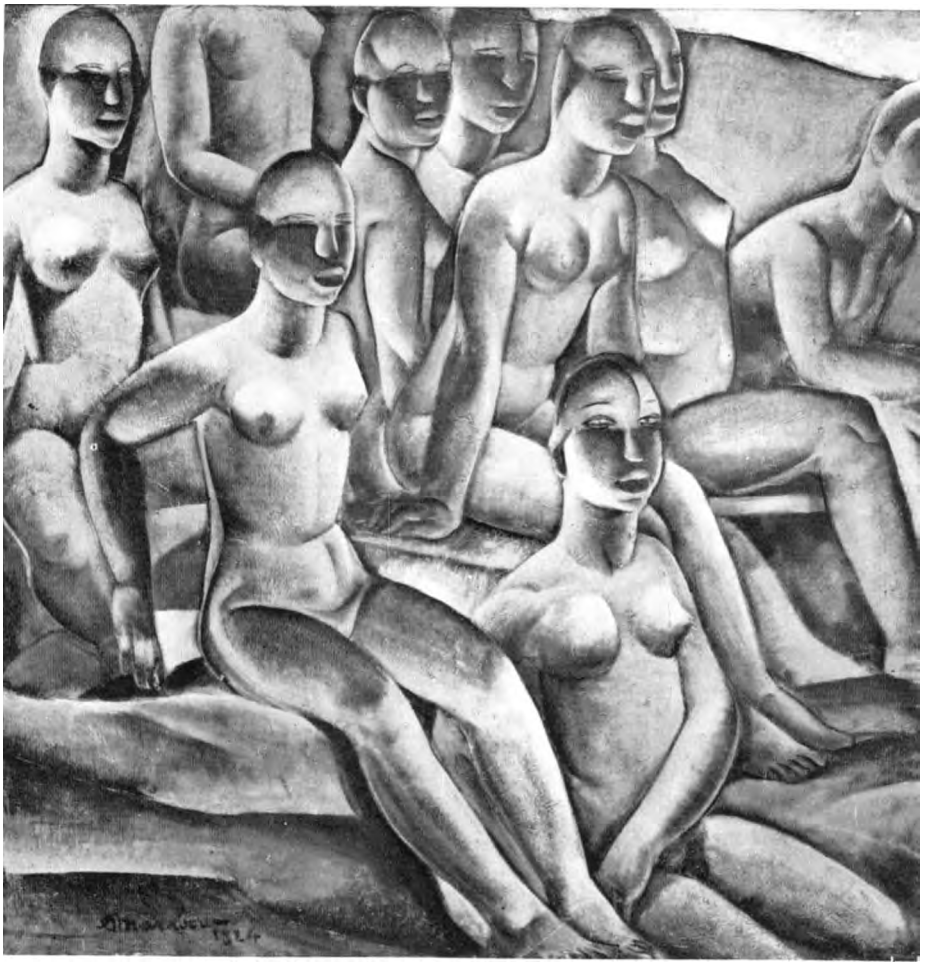
Cl. « Beaux-Arts »

AUGUSTE MAMBOUR
La broyeuse de manioc.

AUGUSTE MAMBOUR
Tête et bras.



AUGUSTE MAMBOUR
Scène.



AUGUSTE MAMBOUR
Regarder.

précieuses; matière indistincte mais superbe; objets d'adorations et de pratiques barbares; superstitions de sorciers malicieux; grandeur étrange et expression suprême de l'idéal primitif.

Mambour avait été, au Congo, dépenser son Prix de Rome. Paradoxe amusant par son originalité; mais plein d'enseignements par l'esprit nouveau qu'il imposait à la formule surannée du voyage italien. Mambour avait laissé croire, un instant, que le monde allait cesser de tourner.

Il allait découvrir, tout au fond des districts et des provinces, des figures superbes dont les broussards même ignorent souvent la beauté. Il allait s'arrêter au seuil des huttes, là où la femme-esclave prépare le repas des hommes; sur les places publiques des villages, là où les guerriers et les athlètes dansent et luttent sous l'implacable lourdeur des ciels plombés; là où les fétichistes sordides et maléfiques hurlent leurs mélopées.

La brutalité sauvage de ces êtres amorphes allait tenter sa brosse et son fusain. Des toiles, d'une sobriété de fresques, étaient enlevées dans l'enthousiasme de ces visions équatoriales. Les géants aux corps huilés, beaux comme des bronzes à l'épiderme chaud, les négresses aux corps difformes mais robustes de bêtes splendides, faisaient rêver sculpture à notre jeune peintre avide d'imprévu.

La « Broyeuse de manioc », la « Préparation du repas », « Maternité », « Soldats noirs » sont de ces toiles qui auraient suffi à classer l'artiste. Dans chacune d'elles, on respire l'atmosphère débilitante de la brousse, l'aveuglante clarté des soleils congolais. La fournaise où vivent ces tribus se reflète, en des éclairages rompus et rejetés, sur les corps de statues de ces êtres sains.

Eclairages chers à l'artiste, éclairages d'en-dessous, qui accusent les volumes, qui précisent les formes en les accentuant, qui donnent aux chairs une splendeur de matière, qui scandent l'équilibre des masses, qui intensifient les lignes d'une figure dans le modelé sévère de sa structure.

A ces graphiques, serrés de près, à ce dessin plein et souple s'ajoutait une couleur de peintre-né. Mambour allait aux noirs pour nier l'existence de cette couleur, ressuscitée de la palette. Il allait chercher chez eux la preuve d'un vieux paradoxe. Ses yeux, si j'ose dire, se sont éclairés à leur contact. Ses bleus et ses gris, chers à sa première manière continentale, s'égayaient ici de rutilences nouvelles. Des rouges ardents, des rouges issus des secrets de la pharmacie primitive des plantes; des bleus plus purs; des verts, qui auraient fait rêver Véronèse, se laissaient découvrir dans des fonds de forêts vierges. dans le chatoiement des étoffes bariolées, dans la coiffure des mercenaires, dans les tissus striés des pagnes.

Le type humain, que l'artiste recherchait depuis avant son départ pour la colonie, s'était complété là. Ce type obsédant, qui se reconstituait insensiblement grâce à des documents fournis par la nature. Cet homme analytique, qui eût pu faire songer aux produits diaboliques de la bio-anthropologie, se muait en un être idéal mais viable; en un être de rêve que le peintre créait à sa vision de la perfection. Ni aryen, ni négroïde, synthèse de deux espèces, cet homme aux joues marquées, aux lèvres épaisses, au torse puissant d'athlète, à la musculature superbe sans ostentation de force vaine, est ce que Mambour inventa de plus originalement beau et de plus sobrement parfait. Mambour avait créé son « canon ». Il a renoué, par là, avec la pure lignée classique et, si je ne craignais de blesser sa susceptibilité farouche, je le rangerais parmi les spiritualistes de la forme qui ont fait école en établissant une « théorie des proportions ».

Aussi, s'il arrivait un jour que l'opinion publique accusât à nouveau, les œuves subversives, qui succédèrent à la période congolaise, je goûterais un réel plaisir à défendre l'artiste inculpé. J'enlèverais sans effort, à un jury sans conviction, un acquittement retentissant. Je plaiderais moralement coupable, mais en invoquant, à son profit, cette circonstance largement atténuante de la trouvaille de son nouveau « type plastique ».

La crise surréaliste qu'il traversa et dont les symptômes furent assez aigus pour motiver une consultation de la criticule, fut, peut-

être, l'époque la plus joyeuse de la vie de cet homme sans réflexes profonds, de ce plasticien « pur sang » qui ne goûte à l'art que ses possibilités de création matérielle.

Des esthètes énervés, des « connaisseurs » timorés, crièrent au génie et sonnèrent la fanfare du triomphe.

Mambour, dans son coin, souriait de leur candeur et s'amusait des efforts surhumains qu'ils tentaient pour maintenir l'équilibre de leur raison hésitante sur la corde raide des jugements séniles. Plus d'un pauvre critique y perdit sa superbe et certains, dont on croyait les sentences saines, sombrèrent dans les remous de ce Cap des Tempêtes.

Cet état de fébrilité fit place, bientôt, à une tension très normale de l'inspiration. Les « dithyrambiques » comprirent la plaisanterie qui leur avait été jouée. Les pseudo-convaincus se retrouvèrent bernés et l'artiste sortait, seul indemne, de cette aventure. Il s'en réjouit encore aujourd'hui et quelque doute qui eût pu entacher sa conscience disparaît lorsqu'on le retrouve au travail dans son atelier de la rue Monulphe.

Ses œuvres y sont plus fraîches que jamais. Une coloration plus avivée, une lumière moins revêche aux effets, une fermeté exempte de toute virtuosité facile, impriment un sens nouveau à ses dernières toiles. Elles sont les dignes suivantes des « nègreries » congolaises. Mais elles se ressentent, heureusement, d'une rêverie prolongée. Mambour avait eu le courage d'abondonner brosses et palette durant quelques années. Il avait pris un temps de réflexion. Ses idées s'étaient classées, plus sereines. L'inquiétude, qu'avait provoqué cet arrêt dans la production, disparaît à mesure que les nouvelles œuvres prennent forme. Un artiste définitif semble éclore de la chrysalide où les expériences et les épreuves ont parachevé sa métamorphose.

Chaque étape, cependant, s'y retrouve. Chaque transformation du style s'y lit avec aisance, chaque modification de la composition s'y accuse. Tout a concouru à la conception dernière du tableau. Des

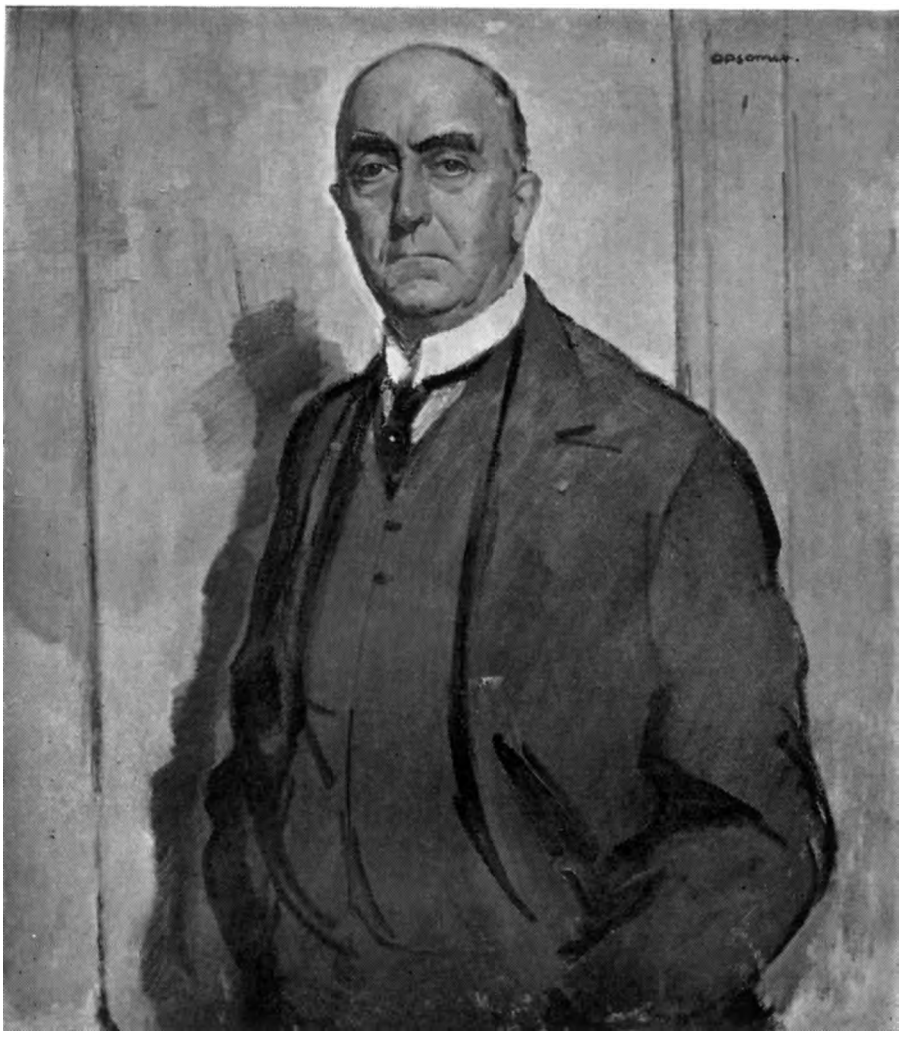
œuvres à tendances, des sujets à parti-pris, des « Maternités » jusqu'aux albums de lithographies, indistinctement, toutes ces adaptations d'un talent aux richesses techniques d'un métier ont chargé la main du peintre d'un bagage de remarquable maîtrise.

Aussi, l'œuvre connaît-elle, désormais, les interminables reprises dictées par la raison. L'impromptu est étranger à la dernière manière. L'artiste retourne à la toile, sans cesse. Il y retouche, reprend une forme, modifie une ligne, s'y attache pour la modeler à sa volonté; l'abandonne pour la ressaisir à l'instant généreux qui la rendra plus expressive. La couleur, elle-même, plait par la façon dont elle est conduite sur la toile rugueuse. La pâte, posée avec application, par petits pois, du bout de la brosse, s'amalgame parfois en des surfaces compactes, adhérentes, gardant son aspect onctueux, évitant ces raclures qui se gercent en des retroussis cartonneux.

Une vaste composition, « Joueurs d'échecs », appuyée contre le mur de l'atelier, révèle les derniers mystères au visiteur curieux de découvertes.

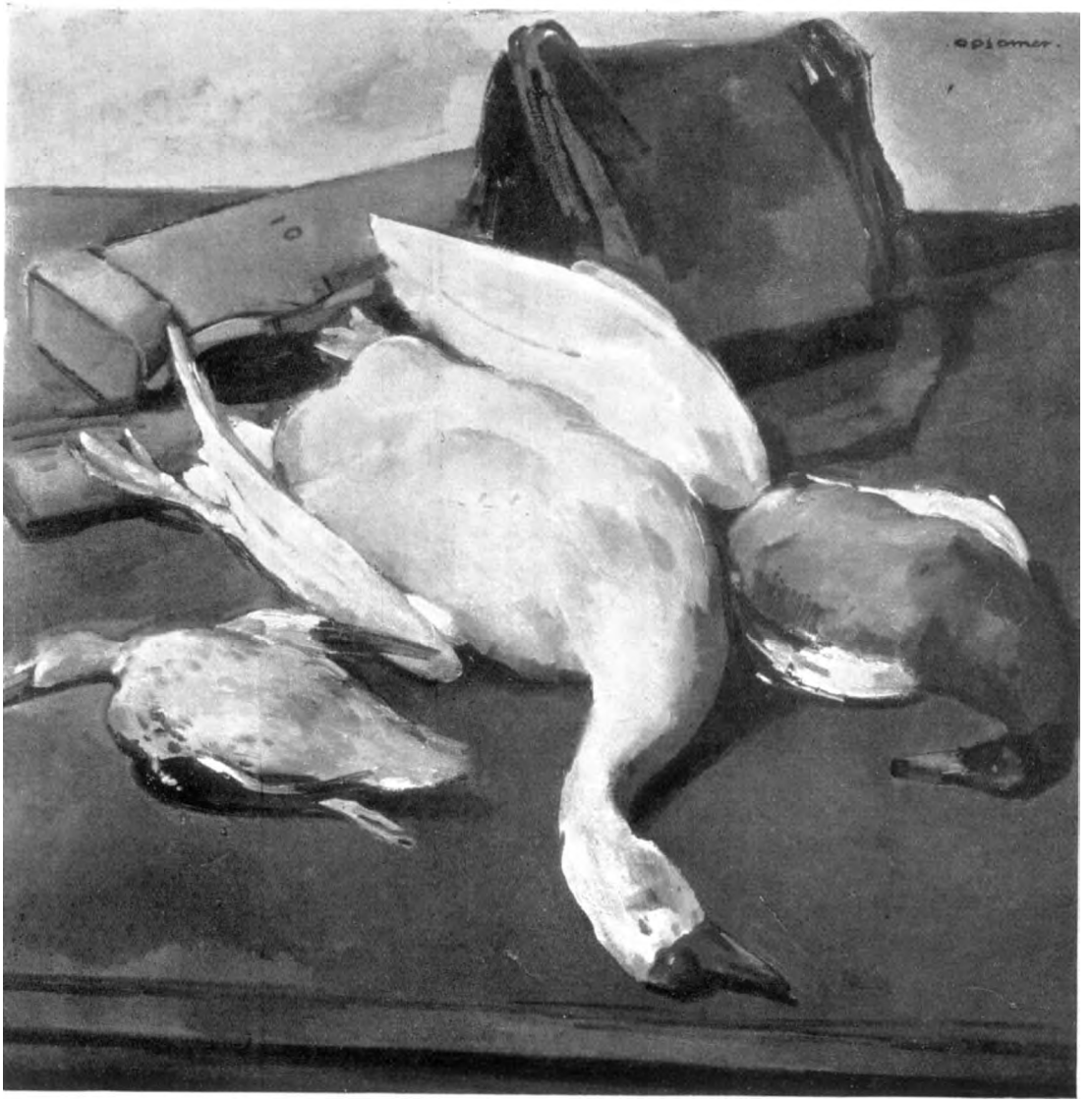
Les grandes lignes, les groupements sont jetés d'un fusain sûr, d'un trait plein et habile sur la toile déjà touchée. Des à-plats, en camaïeu, modèlent certaines figures; des notations colorées retiennent certains équilibres de valeurs; quelques coups de brosse, jetés comme au hasard de la fantaisie, situent les centres d'éclat qui jailliront de l'œuvre terminée.

Mambour garde la toile à ses côtés. Rien ne dit qu'il y a travaillé ces jours derniers. Il l'étudie, la scrute, et la modifie sans cesse, en pensée. Entre temps, il s'occupe d'une pièce plus petite qui est sur chevalet. Un nu féminin dans un paysage aux formes spiritualisées. Une figure dans une atmosphère claire, limpide. Une figure sur laquelle il s'obstine; une figure qu'il n'abandonnera — comme il aime l'avouer lui-même, au comble de sa joie — que le jour où la matière, dont elle est pétrie, sera devenue de la pierre...



ISIDORE OPSOMER
Portrait d'Edmond Glesener.

ISIDORE OPSOMER
Portrait de Félix Timmermans.
(Musée de Bruxelles.)



ISIDORE OPSOMER
Nature morte au cygne.

ISIDORE OPSOMER
Middelburg.

ISIDORE OPSOMER

Un sentiment d'admiration profonde, mêlé de fierté et d'une grande satisfaction, gagne celui qui s'enthousiasme devant une œuvre d'Opsomer.

Celui qui connaît la Flandre, celui qui connaît l'extraordinaire richesse des Pays de Waes et de Campine, celui qui a vécu la vie des hommes de là-bas, retrouve, dans chacune des créations du peintre anversois, une parcelle, si infime soit-elle parfois, de cette nature opulente.

Il retrouve, transposée par cette vision de coloriste, tout ce qui exalte dans ce monde des campagnes : la joie des yeux, la satisfaction presque voluptueuse des sens et ce ravissement dans la contemplation qui captive intensément.

Il s'attache à l'art de ce plasticien hardi comme il s'est attaché à cette terre flamande dont la sève semble lever des mondes. Il discerne dans son style, sévère ou méditatif, la part énorme d'atavisme qui charge sa main de peintre, destinée à la consécration émue de son sol natal.

Une palette, d'une sobriété voulue, un souci constant d'analyse s'attachant à la synthèse des choses — réduisant leurs formes à la forme élémentaire et expressive — une variété toujours nouvelle de tons et de valeurs, appellent le souvenir des ancêtres incontestés de l'école anversoise.

Comme eux, Opsomer aime chanter la matière dont est pétrie sa race; ce sang généreux qui fait battre le cœur de Flandre, cet optimisme heureux qui ignore le désenchantement et la misanthropie. Sa gamme, parfois d'apparence sourde ou morne, recèle une infinie souplesse. Son adaptation connaît tous les secrets des harmonies puissantes. Tour à tour, ou mélancolique ou poignante, elle s'enhardit parfois pour clamer, en de brillantes orchestrations, l'affection ou l'optimisme du peintre dont l'art exprime, avec tant de simplicité, son amour sans bornes de la beauté.

Cependant, devant des œuvres telles que les siennes, l'idée objective, obsédante, disparaît. Le sujet, dont la présentation ignore l'emphase, se complait dans une douce humilité et le superbe enthousiasme de la grande maîtrise domine seul tout le travail de création qui a présidé aux destinées de la toile, si fugitivement conçue parfois.

Je trouverais audacieux devant des œuvres déjà si complètes et cependant encore en perpétuel devenir, d'oser classer le maître d'Anvers dans l'une ou l'autre de ces catégories de peintres, si chères à certains critiques, aux décevantes pauvretés de méthode et de sentiment.

Comme ses grands ancêtres du terroir, Isidore Opsomer, a eu toute sa vie une seule et même ambition. Il a considéré sa carrière d'artiste comme un pieux sacerdoce et toutes ses forces de créateur et de réalisateur ont été vouées à l'étude approfondie de son métier. Il n'est pas de ces présomptueux qui croient au coup de baguette magique du génie. Il a, trop développé, ce bon sens de sa race qui dicte aux enfants de Flandre la leçon du labeur avant celle de la fierté humaine.

Nous avons le bonheur, aujourd'hui, de pouvoir embrasser d'un regard l'ensemble de son travail et de comprendre les sommes d'énergie et d'inlassable persévérance qui ont mené cet homme, particulièrement doué, de l'obscur enseignement académique de sa jeunesse à la synthèse et au rythme qui font toute la grandeur de son art.

Il n'a pas cru au paradoxe de la science infuse. Sa gloire prochaine sera celle d'un constructeur qui aura montré, à nos jeunes générations, la part énorme que tiennent dans l'art de peindre et la conscience des perfections toujours possibles et le devoir de modestie qui aiguise la sensibilité des âmes riches.

Sa vie de recherches est un bel exemple de cette foi dans l'étude et la connaissance critique des maîtres du passé. Absorbé d'abord par la grandiloquence creuse d'un De Vriendt, il sentit bientôt son désir de nouveauté le porter vers des sources plus saines et plus abondantes. Celui qui suit son évolution ressent profondément la transformation de sa vision et de sa manière sous l'influence, toute superficielle cependant, des anciens. Il leur demanda, moins des leçons que des conseils. Il scruta leurs secrets, il analysa avec une perspicacité heureuse les virtuosités de leur palette et l'élégance extraordinaire de leurs formes.

Ce qu'il leur demanda d'essentiel, ce fut « le sens de l'art ».

De ses nombreux voyages en Italie, en Espagne, en Hollande et en Allemagne, il ramena sa personnalité, son individualité definitivement conquises. Les maîtres lui avaient montré le chemin de la Beauté. Comme eux, il le découvrit sur terre, parmi l'humanité, là, où l'homme vit; là où la vie splendide crée des sommes d'infini. Du pittoresque facile il atteignit aux limites de la simplicité expressive. Ses toiles d'aujourd'hui sont des confessions d'une naïveté suprême. Que, devant elles, les « jeunes » comprennent enfin la leçon qui leur est faite et qu'ils apprennent que le sublime n'est que l'expression de la plus humble sincérité.

Jadis, le vieux Breughel rentrait d'Italie et se consacrait à sa Campine natale pour en retirer ses plus beaux accents. Opsomer, rentré de l'étranger, n'a-t-il pas aussi retrouvé, en sa bonne ville de Lierre, les plus touchantes notes de son œuvre?

Je connais peu d'artistes qui ont manifesté, avec plus de charme que lui, leur reconnaissance à leur berceau. Peu de peintres ont vibré

aussi intensément devant les vieux murs, devant les vieilles églises vétustes, sur les ponts aux arches rongées de mousse, aux bords de la rivière aux eaux lentes qui ont été les témoins de leurs premiers efforts, lorsqu'ils se hasardaient, en jeunes pélerins prédestinés, sur la route de l'idéal.

Depuis ce beau tableau, « La Nèthe à Lierre » qui est au Musée de Venise et qu'Opsomer brossait durant l'hiver de 1904 jusqu'à ce « Lierre par temps gris » exécuté une vingtaine d'années plus tard — et qui est aujourd'hui un des joyaux du Musée de Bruxelles — il y a toute la gamme saisie au long des berges, au coin des ruelles pittoresques, dans la cour dévotieuse du béguinage ou aux confins campagnards de la cité provinciale.

Tout cela recèle une connaissance parfaite du sujet, une facilité d'exécution déterminée par une façon spéciale de sentir et de goûter à l'intimité d'une chose qui est le propre des sensitifs.

A côté de cela, sa conception du portrait défie l'analyste par la spontanéité de l'expression. Aucune contrainte n'y retient le métier dans ce genre si particulièrement ingrat et soumis aux exigences affligeantes des modes. Opsomer ignore celles-ci et je ne connais pas, dans tout son œuvre, une seule de ces effigies compassés qui sont les serviles images de la commande.

Les portraits que le peintre de Lierre a brossés d'enthousiasme sont, peut-être, ses plus belles pages d'artiste. On y retrouve toute la virtuosité du maître qui peint pour la seule joie de peindre; pour fixer sur la toile la physionomie qui l'a ravi, les innombrables jeux de la vie sous le filet ténu de la peau, l'éclair d'un regard qui anime un visage aux lignes curieuses, le rictus d'une bouche ou l'ondoiement harmonieux d'une lèvre.

Autour du visage de l'homme représenté, tout n'est qu'ambiance plastique, tout n'est qu'occasion de se jouer de l'adorable jeu des symphonies colorées.

Une brosse libre crée des harmonies, réserve des oppositions voulues ou pressenties, fait chanter une lumière franche ou atténue des chutes de valeurs en accordant aux couleurs neutres, d'une palette choisie et sobre, le rôle de médiatrice d'effet.

Ailleurs, toutes les qualités du paysagiste et du peintre de figures se retrouvent, combinées ou généreusement différenciées, dans les nombreuses natures mortes où la curiosité de l'artiste a posé, à sa maîtrise technique, les problèmes ultimes des ressources de la transposition.

Ici, la couleur est libre: affranchie de toute discipline, quelle qu'elle soit. Elle triomphe dans un élan de joie, dans cette fine sensualité de l'artiste qui se délecte à ses subtilités; qui conduit sa folle chanson au gré même de la sensation qui le fait vibrer. Ici, Opsomer donne la vraie leçon. Il enseigne, à ceux qui s'attachent à sa parole, le principe de sobriété et dissuade ceux qui ignorent le don naturel, de poursuivre un métier qui n'est pas le leur.

Il a trouvé dans ce genre de la « nature-morte » le moyen de rétablir une erreur et d'appuyer un critère et a résolu magistralement le « pont aux ânes » de la peinture.

Une « nature-morte », c'est-à-dire ce choix d'accessoires et de banalités que l'artiste groupe pour le plaisir de la composition, n'est pas ce quelconque désordre que les pygmées de la peinture érigent en « tableau ». Ce n'est pas non plus ce lamentable assortiment de cuivres, de potiches, de fleurs des champs et de bouquets prétentieux que tout jeune peintre présente à l'admiration béate des philistins. Ce n'est pas tout cela, c'est à la fois moins et plus que cela.

C'est un ensemble de belles taches, de chaudes oppositions, c'est une construction, presque une architecture d'objets tant sa disposition tient de la statique raisonnable. Ce sont quelques futilités, mais si finement choisies, si naturellement disposées, qu'elles deviennent poignantes d'impression.

Une cruche blanche, une soupière sans faux ornements, éclatante sous sa chape de grès luisant, un plat grossier mais dont la matière est belle, une serviette chiffonnée, un pain à la croûte roussie, des tasses, une volaille aux plumes chatoyantes, un pot de plantes vertes; enfin les mille choses auxquelles le peintre ne songe guère et qui sont les vrais accessoires de la vie, de la vie simple qui seule peut attirer par sa vérité.

Des noirs chauds qu'accusent des blancs frais, des blancs audacieux de virtuose, des rouges acajou sortis de la flamme de ces bois précieux, des carnations de fruits aux teintes fulgurantes, carmins assourdis, vermillons ardents relevés de rouille, verts précieux aux sonorités claires, sont les thèmes choisis par l'artiste pour exprimer le bonheur que connaissent ses yeux.

PIERRE PAULUS

Je ne sais pas de région plus inhospitalière en apparence, plus réellement humaine dans ce qu'elle a de dramatique, que cette longue bande de terrain qui s'étire tout au long de la Sambre, mélancolique et fruste, dans une atmosphère chargée de fumées de charbon et de poussière de fer.

Dès que le voyageur a franchi les plaines fertiles du Brabant méridional, le sol change. L'air paraît s'alourdir, le ciel se macule de vapeurs sulfureuses. La nature semble aux prises avec l'industrie envahissante qui s'accroche partout où l'œil aimerait rencontrer le charme d'une végétation, le calme reposant d'un coin de campagne paisible. Si, par hasard, la terre reprend ses droits et réserve, entre l'infinie navrance des terrils et des usines, une trouée de quiétude, ce n'est que pour rendre plus pénible encore, sous la pâle lumière d'un soleil pauvre, la triste note de joie où s'était complue l'âme, le temps d'une rêverie.

Les routes interminables, les routes du travail obstiné, serpentent à travers les villages lépreux. Aux heures de « remonte » des mines, des cohortes d'hommes exténués, processions lugubres de l'asservissement, les parcourent. Ici, l'homme vit dans l'inquiétude des «corons», rompu à l'éreintante cadence des labeurs industriels. Il s'y complaît dans la soumission au rythme monotone et invariable des machines. Avec sa mentalité de primitif moderne il y endure, sans s'en rendre compte, le martyr des « fosses » et l'hallucinante laideur de l'enfer des métallurgies.

Partout, la nature exprime le drame qui se déroule dans ses entrailles. Le feu et le génie humain luttent sans cesse : au cœur des hauts-fourneaux, dans le grondement des monstres mécaniques, au sein de cette terre à qui l'homme arrache sa puissance, à qui l'homme vole la matière pour en recréer des forces à l'ambition de son génie. Ces pauvres régions du Borinage et du Centre qui paraissent vouées à la laideur, à l'héroïsme anonyme de leurs légions ouvrières, à l'exploitation grossière, à la cupidité des réalisateurs, devaient attirer vers elles ceux dont le cœur connaît la peine et comprend la misère, ceux dont l'âme a été torturée par la souffrance de la vie.

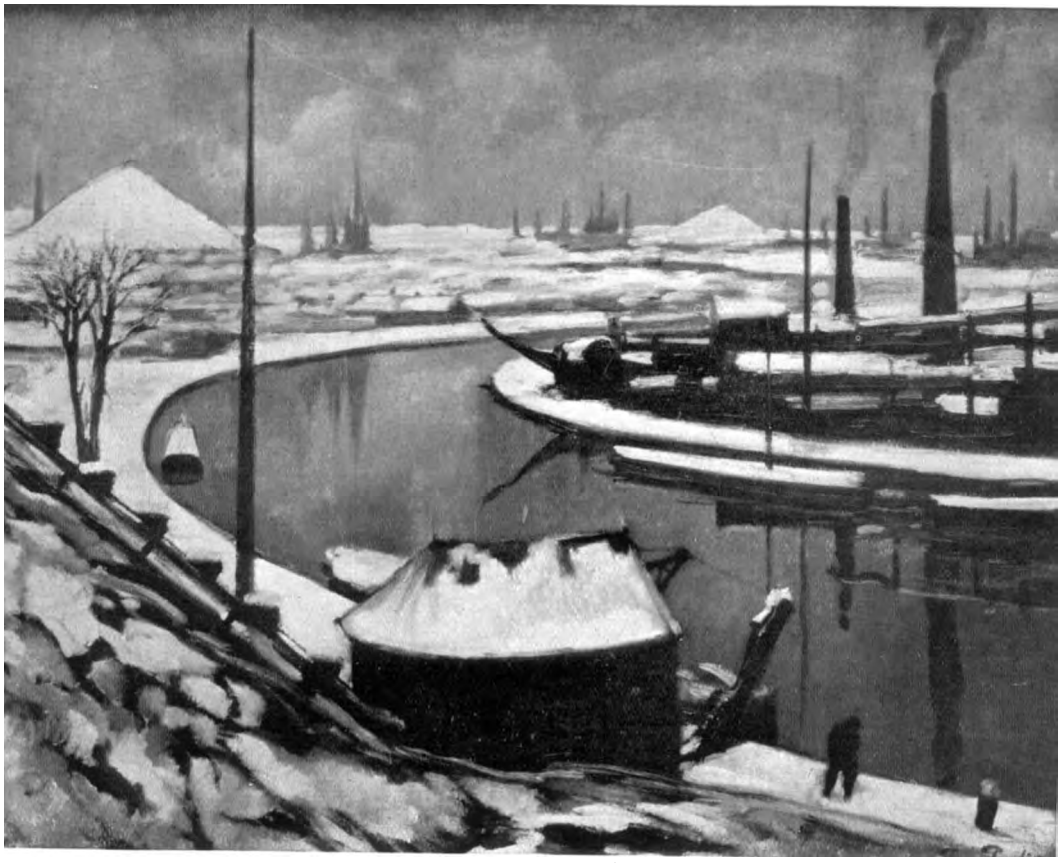
L'artiste, pélerin de la beauté, s'y est rendu.

Pierre Paulus, enfant de là-bas, s'est penché sur la misère de ces braves. Il a compris, lui qui était né sur les bords de cette Sambre laborieuse, ce qu'elle exprimait de poésie pour ceux qui savaient sa vie et qui avaient appris, par elle, la leçon d'énergie de ce peuple de travailleurs. Il allait lui demander l'inspiration nécessaire à la glorification de ce monde des pauvres. Il se sentait porté vers elle par un sentiment de piété profonde qui lui permettrait de lui composer des harmonies dignes d'elle.

Il fallait être issu de sa race pour avoir l'honneur de la comprendre, car elle porte, jalousement cachée, cette fierté des humbles qui ne se dévoile qu'au contact des êtres chers.

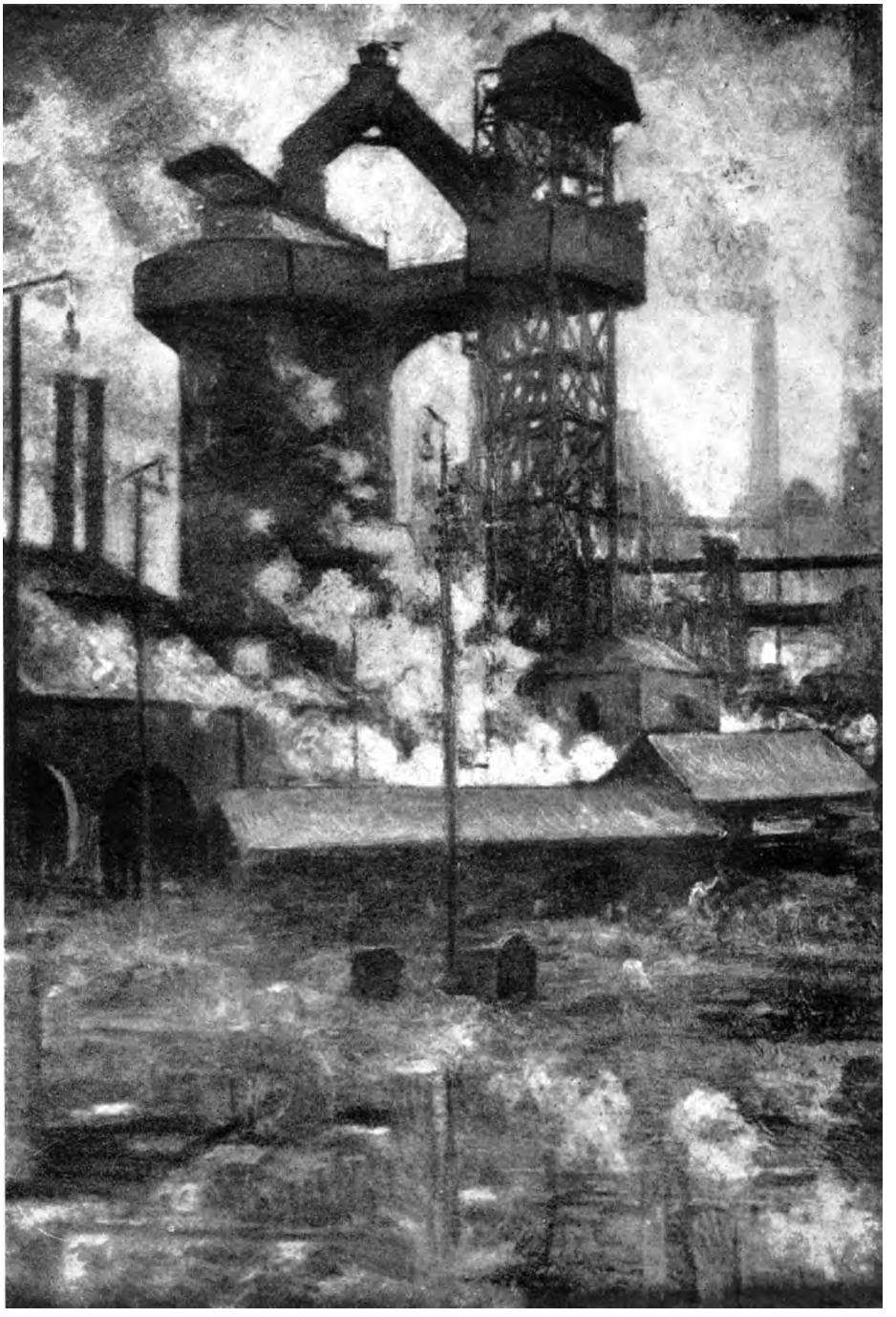
Aussi, toute œuvre de Paulus est-elle faite de cette fine complicité. Elle est toute naturelle, sans ambition déplacée dans ce cadre humain; toute de fraîcheur et d'espoir, simple dans ses moyens d'expression, sans fougue mais toute de franchise.

Il semble que les fées boraines, qui doivent hanter les terrils, ont composé le clavier de sa palette d'artiste Toutes les sobres symphonies des ciels, de la terre et des minéraux de leur sol s'y retrouvent à leur place, dans leur gamme atténuée, sans discordances brillantes. Rien d'un impressionnisme ardent, n'y trouble une dominante de gris, de bleus, de jaunes et de noirs. Chaque toile brossée par le peintre

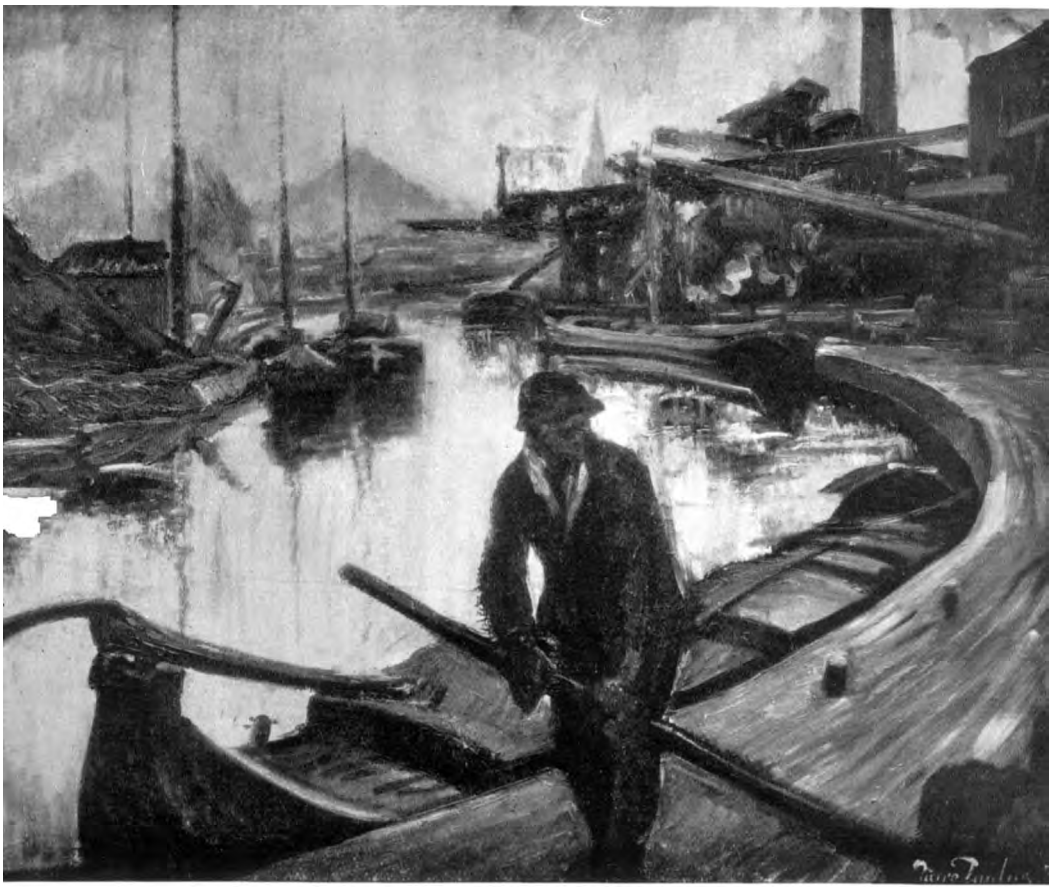


Cl. « Beaux-Arts »

PIERRE PAULUS
Hiver dans le Borinage.



PIERRE PAULUS
Le haut fourneau.



Cl. « Beaux-Arts »

PIERRE PAULUS
Canal au Pays noir.

PIERRE PAULUS
Retour du travail.
(Musée de Bruxelles.)

est un parfait jeu d'harmoniques. Des œuvres du début de sa carrière aux tableaux d'aujourd'hui se découvre, seulement, chose curieuse, une rare ascension vers une fluidité plus limpide des atmosphères et un désir plus marqué de faire chanter la couleur en des pages plus lumineuses.

Si nous tâchons de nous remémorer les différentes étapes de sa production, nous ne sommes frappés que par l'homogénéité du programme qu'il a poursuivi et par la diversité des sujets choisis, malgré le grief de monotonie et de redite que certains détracteurs lui imputent à la légère et en complète méconnaissance de ses moyens.

Il est évident qu'il n'a pas cherché l'inédit à travers le dédale des genres et la profusion des motifs qui se proposent à l'intelligence inquiète des artistes chercheurs. La voie qu'il devait suivre était droite, sans détours. Sa sensibilité de peintre l'a conduit vers ces choses qui l'avaient ému depuis sa jeunesse. Quelle plus belle carrière pouvait s'offrir à son talent? Lui qui avait vécu les heures sombres des luttes ouvrières, les moments pénibles de cette masse qui s'agitait pour l'obtention de ses droits devait s'attacher à exprimer ce qu'elle avait, à la fois de noble et de sublime, dans le labeur et dans l'insoumission.

Ses « Cortèges de grève » sont un cri d'enthousiasme à la louange des miséreux. Ses foules de manifestants, traversant les corons, rappellent les aspirations bruyantes des mineurs et des métallurgistes ramenés à la lumière du jour et qui aspirent à ses joies et aux jouissances du monde, dans les soubresauts de leur révolte. Pour clamer tout cela, sa brosse se fait âpre et revêche. Les pâtes s'écrasent sur la toile avec une fougue mutine et rétive; la tonalité s'assombrit. Le rouge des bannières et des étendards fulgure dans les brumes livides des fins de jour. L'artiste et le sujet ne font plus qu'un. L'un et l'autre s'identifient à tel point que cette communion porte l'œuvre au pathétique en intensifiant la conviction de son intention.

Et, si parfois, Pierre Paulus a laissé aller son ardente compassion jusqu'à chanter ces heures de violence du peuple qu'il aime, il a souvent été conduit par sa fine sensibilité, à rendre les moments les plus doux

de la vie de ces ouvriers, les rares instants où ces hommes et ces femmes peuvent goûter à la joie. Dans son œuvre, à chaque étape parcourue, se retrouvent d'adorables idylles et de poignantes maternités. Promenant au long de la rivière sombre leur amour simple et tout de passion sereine, les hiercheuses et les gas des mines s'en vont, perdus dans le bonheur de l'enlacement. Paulus a rendu cette douloureuse bonté des âmes frustes avec un pinceau ému guidé par un cœur d'artiste, compatissant et débordant de charité humaine. Nul lyrisme n'entache de prétention ces œuvres de pensée et de tendresse. Des mères pauvres retrouvent leur enfant après l'accablante corvée sur le carreau des puits et l'emportent loin de ces enfers, serré dans ses langes, comme jalousement enlevé à l'ogre qui les dévorera un jour. La vie de ces malheureux, de ces prédestinés de la misère, de ces martyrs anonymes que la grande foule veut ignorer trouvait, en son peintre, l'apôtre qu'elle cherchait ; le porte-parole qui allait montrer aux hommes indifférents la splendeur de leur abnégation, agrandie de toute la sublimité de l'art.

En une suite ininterrompue, nous voyons se dérouler la frise des métiers. En un hymne à la femme, magnifiant sa beauté dans la puissance du labeur, les rachaneuses et les hiercheuses, superbes de vie, fières de leurs corps ardents cachés sous les haillons sordides, se profilant sur des fonds de terrils, d'ascenseurs, de tours et de fumées, semblent narguer ceux qui ne sont pas de leur race et leur faire envier la santé de leur chair.

Poussant les wagonnets et les bennes, chargés de houille, elles meuvent leur torse dans le souple ondoiement du travail. Elles ont une beauté de prêtresses antiques sous la casaque futile et le fichu crasseux qui encadre leurs fins visages.

Leurs frères de chaîne, le torse nu, ruisselants de sueur, la peau bronzée par la limaille qui les couvre, battent le fer rouge, l'étirent en un effort lent, lui impriment la volonté de leur force, le torture dans les fers des tenailles. Lamineurs et fondeurs, brûlés par l'haleine des hauts-fourneaux, assourdis par le martèlement des pilons, gardent le calme souverain des maîtres du feu.

Le diabolisme de ces visions, l'infernale grandeur de cette fusion des métaux, revêt un affollement de cauchemar, une ahurissante horreur qui ravit jusqu'à l'extase. L'homme qui n'a pas vu ces éclaboussements rougeoiants, ces pyrotechnies de l'acier fusant de la gueule des fonderies, ce halètement effrayant des coulées de fonte, ne sait rien de l'héroïsme de ceux qui, chaque jour, y risquent leur vie.

A côtés des scènes de travail, des tableaux plus paisibles : le retour de l'usine, le hâleur qui traîne au long des berges les chalands des houillières; des panoramas de Sambre, des coins de corons sous la neige. Paulus, paysagiste, reflète un esprit nouveau, une manière moins souple mais plus aride d'expression. Des masures, au crépi maculé, aux tuiles souillées de charbon, s'alignent monotones dans une boue fangeuse. Parfois, un misérable rayon de soleil tâche d'éclairer cette nuit éternelle qui semble peser sur cette région. Des sites d'hiver engourdissent les paysages industriels et accusent le travail souterrain qui s'opère partout.

Des pochades, de petites toiles de chevalet, s'attachent plus particulièrement à l'étude des types. Ce sont souvent des mineurs, courbés de fatigue, le sac noué au pic porté sur l'épaule; des poses de mariniers étudiées avec soin, sans souci de détail, l'artiste cherchant la synthèse du geste.

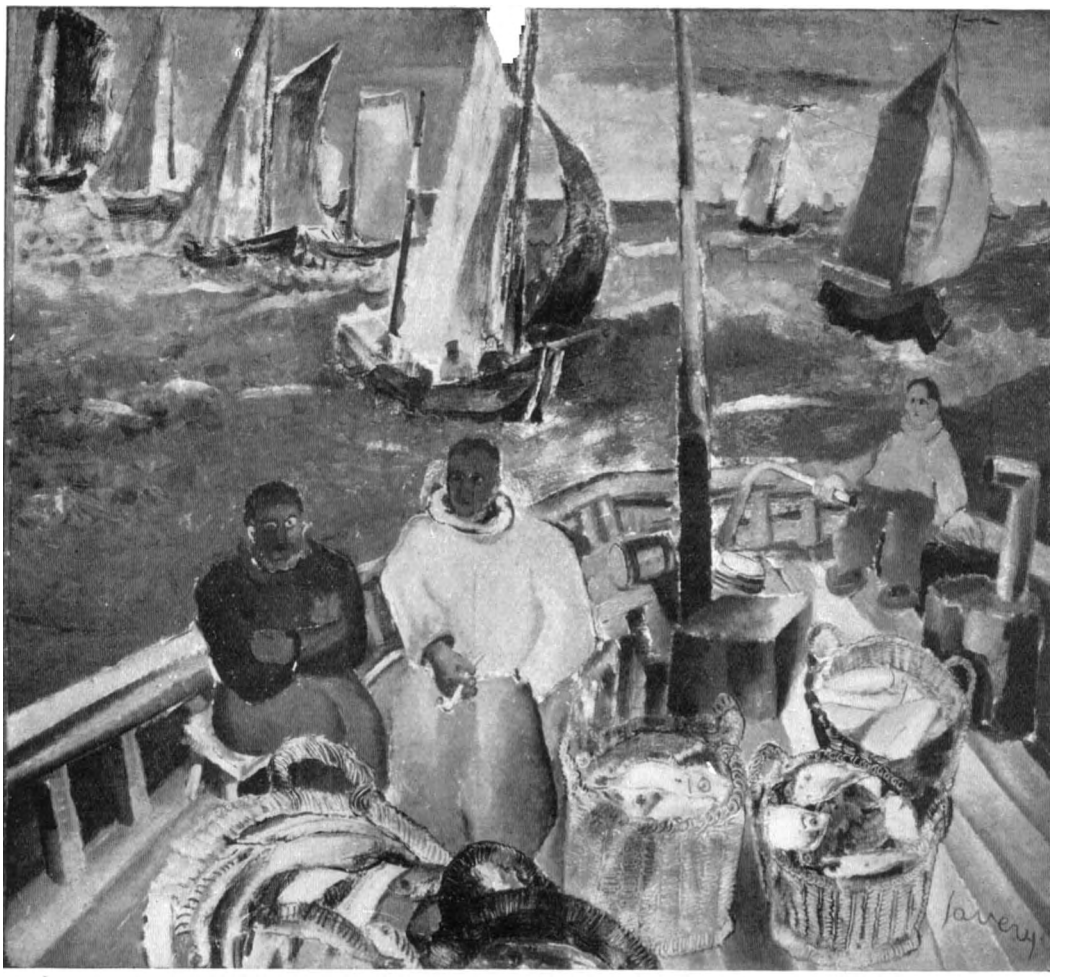
La sobriété de la ligne enrobe une couleur d'aspect souillé. Des pâtes consciencieusement étalées, reprises, rehaussées de touches, ajoutées dans la poursuite d'un effet.

Le métier de Paulus a les qualités de tout beau métier de peintre. Il n'apprend rien à personne et possède, cependant, toute la richesse d'une technique patiemment étudiée, où l'artiste s'est soumis, pour atteindre la perfection, à toutes les expériences laborieuses de celui qui désire ardemment se composer une palette exempte d'inutilités. Il est de ceux qu'on ne copiera pas, qui ignorent le plagiat, par le fait même de leur équilibre plastique.

Et l'homme, toujours jeune, toujours curieux de nouveaux essais, nous révélait récemment, en des tableaux de fleurs — les derniers, peut-être, qu'on eut attendu de sa main — d'infinies subtilités de coloriste. Des bouquets de fleurs des champs, des fleurs imaginaires, feu d'artifice de l'imagination, rutilances éclatantes de pigments riches, calices gorgés de couleurs, épanouissement de gaieté bruyante, gerbes de rêve peintes pour la joie des yeux.

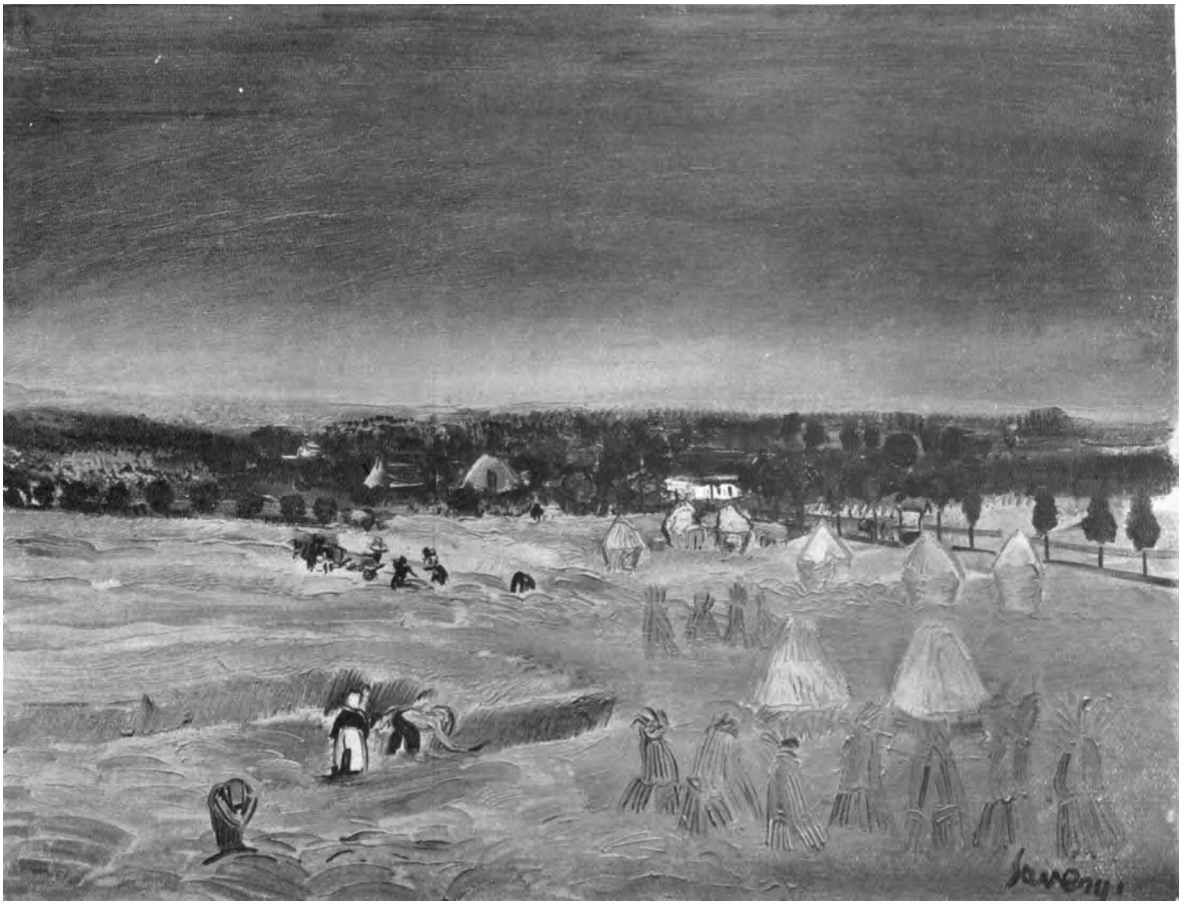
Etait-ce une virtuosité, était-ce un simple reniement? C'était, plutôt, une phase nouvelle de cet art qui se renourrit; c'était l'expression de la volonté d'un artiste qui veut ignorer l'assoupissement de sa vision et qui demande à de nouveaux sujets une nouvelle vitalité.

ALBERT SAVERYS
Nature morte au gibier.
(App. au Gouvernement.)



Cl. « Beaux-Arts»

ALBERT SAVERYS
Retour de pêche.



ALBERT SAVERYS
La moisson.

Cl. « Beaux-Arts »

ALBERT SAVERYS
Marée fraîche.

ALBERT SAVERYS

L'art d'Albert Saverys dégage ce charme particulier qu'on goûte si agréablement aux dialectes savoureux de la West-Flandre.

Cette langue patoisante, qui créa d'immortels chefs-d'œuvre littéraires, se lit, semble-t-il, dans les tableaux heureux du peintre de Deynze. Cette langue — qui permit à Gezelle de chanter les rythmes de son âme, les infinies inflexions de son inspiration de mystique, les élans de sa foi naïve — se traduit, ici, dans les œuvres du peintre, par cette même facilité d'expression, par ce même désir de rendre l'harmonie des choses.

Ce dialecte franc et plein de sonorité, cette façon ardente d'exprimer sa pensée, ont dicté à Albert Saverys la vraie leçon de sincérité, chère aux instinctifs et sa manière de peindre s'en est dégagée tout naturellement.

Dans tout cela, aucune réthorique lourde ou savante; une syntaxe qui existe pour s'en jouer; une matière qu'on travaille dans le seul but de joie créatrice; du rythme, de la couleur et une variété de thèmes qu'on aime pour leur musicalité.

Il manie la couleur comme ces modestes Flamands, parmi lesquels il vit, manient le verbe : avec aisance, sans forfanterie; les yeux fixés sur la réalité, sur la beauté de la vie qu'il aperçoit. Porté vers la robuste grandeur des choses, il aime fixer sur la toile ses instants d'admiration. Jamais, semble-t-il, il ne s'arrête longuement à l'œuvre commencée. On sent son désir de création fougueuse, rapide, aux notations sûres, sa volonté tendue vers l'expression du moment généreux.

L'inspiration est, pour lui, le plus démodé des thèmes comme la composition méthodique d'un tableau doit lui paraître une utopie. Il ne calcule pas ses effets, il laisse la brosse courir sur la toile la folle course de son enthousiasme.

L'à-propos du ton, l'inédit de la forme, sont pour lui des réflexes instinctifs, des trouvailles d'impulsion. Il se joue des doctrines et des modes avec une joie superbe d'enfant libre. La dissonnance osée, l'opposition de valeurs, toute frémissante d'équilibre instable, sont acrobaties courantes sur sa palette d'indépendant.

Pas plus qu'il ne soumet sa liberté à la discipline d'une gamme colorée, il ne se laisse régenter par l'accablante mise en page d'une composition choisie. Il peint avec son cœur et ce superbe désir de sensualité qui le caractérise.

Aux antipodes du symbolisme, il reforme ses motifs, les soumet à son opiniâtreté de visionnaire. Il œuvre en fonction de sa joie, de ses aspirations, de ses instincts et peu d'artistes font de leurs travaux, dénués de spiritualité fausse, d'aussi simples et aussi prenantes confessions.

Son art est l'expression d'un culte païen qui élèverait la nature au rang des dogmes. La matière, vivante ou morte; la matière, dans ce qu'elle a de noblement expressif, de puissant, d'éternel, l'exalte. Ce qui donne à son art le plus de force impressionnante, le plus de caractère, c'est l'indigence de cérébralité au bénéfice d'une richesse rare de pittoresque. L'artiste a compris son rôle de plasticien. Il ne nous demande pas la lecture difficile de son œuvre. Il recrée le fait; nous offre sa rudesse aiguisée au contact des choses et de la couleur et nous fait don de ses pages d'impressions.

Que demander de plus à un peintre?

Notre désir d'émotion, la communauté d'idée qu'il fait naître entre le tableau et nous, la sérénité qu'on garde de la contemplation de tout cela, relevé d'une note de joie sensible, rend hommage à ce

jovial garçon de Flandre qui s'amuse naïvement de notre engouement. Sa nature impulsive l'a guidé dans la recherche de son genre, dans l'application de son style. Il est allé, tout naturellement, vers la nature. Elle a guidé ses pas; elle a dicté à son talent la vraie source de beauté. Il a respiré, à pleins poumons, l'air vif de son pays. Il a savouré, en sensitif, presque en sensuel, la lourde fécondité de l'atmosphère flamande.

Il a planté son chevalet sur les bords de la Lys. Il y a découvert tout ce que sa personnalité pouvait y prendre d'impressions nouvelles. Aucune transposition de sujet n'a tenté sa main comme aucune idéalisation de ces choses qui gardent jalousement dans leur originalité le sens même de la vérité.

L'impressionnisme éclatant de Claus avait fait de sa région une féerie de lumière, une éclaboussante fête de soleil. Saverys a trouvé aux bords de la « Rivière d'or » une leçon plus sage. Abandonnant son atmosphère, il a cherché à rendre ses eaux, la terre de ses berges, ses ciels lourds, ses prairies grasses où paissent les bestiaux, ses coins de villages où il découvrait la chanson de la couleur et où le jeu des complémentaires osées attiraient son regard de coloriste curieux.

Certains ont vu en lui un « fauve »; d'autres ont eu la malice de le sacrer « épigone des Français », certains, les sages, l'ont simplement baptisé « peintre ».

Si, dans un tableau, l'amour d'une gamme déterminée, la truculence d'un bleu qu'accuse une note saine de blanc, l'échelle infinie que réserve au choix de l'artiste la famille des terres et des ocres peut motiver chez le critique l'accusation de plagiat, l'art n'existe plus et le principe de création n'a plus qu'à trépasser.

Saverys est de ceux qui peuvent apprendre toutes les leçons et s'il lui arrive parfois de montrer la conscience avec laquelle il a étudié les moyens d'expression des meilleurs peintres du moment, c'est pour leur donner, lui-même, une nouvelle leçon pratique. Il ne souffre d'aucun voisinage.

Il aime, peut-être, la mode française, mais il la porte plus savoureusement, il la présente moins élégamment, mais il l'adapte si ingénieusement qu'elle charme par son imprévu, exempt de banalité et tout empreint de cette sobre note de naïveté paysanne?

Sa peinture a quelque chose de mâle, d'audacieusement viril. On y goûte à cette sensualité du Flandrien, à ce besoin qu'il a de créer de la vie, de la force bruyante, de la couleur, de la gaîté, de l'extase lourde dans l'infinie jouissance de tout ce que le monde peut offrir aux hommes. Il y a, dans l'art de Saverys, une large part de cette plénitude. Un tempérament superbe préside au développement de sa carrière.

Sa virtuosité n'a d'égale que sa facilité. Ses œuvres paraissent ne pas avoir de genèse; elles sont une consécration immédiate et sûre, égoïste de préparations inutiles.

Sa toile est toujours attaquée de front, avec une certaine violence, un désir nerveux de couvrir cette large surface de tout ce que l'œil a engendré d'effets, de tout ce que la main ressent d'expressions vigoureuses. On ressent la volupté que l'artiste a goûtée en écrasant sa couleur, en l'étendant en couches onctueuses, en maîtrisant ses coulées à grands coups de chiffon, en conduisant la pâte du bout d'une brosse agile, cernant la forme, la serrant de près, retroussant un effet avec le bois de son pinceau, réservant, enfin, des coins de toile vierge pour soutenir une intention colorée ou accuser un subtil éclairage.

Tout cela donne à l'œuvre terminée le caractère impromptu de la pochade, l'allure inspirée de l'esquisse. Et, jamais la moindre note de laisser-aller, qui engendrerait ce style débraillé de l'artiste superficiel, ne choque ou ne déçoit. Albert Saverys saisit la juste mesure là où il y a une certaine élégance et une parfaite maîtrise à ne pas déchoir dans l'improvisation pauvre et maladroitement plaisante.

Ses dons de curiosité et d'inquiétude lui ont ouvert la voie de la diversité. Cet exubérant qui semble se débattre en une perpétuelle « transe de peindre » et qui renoue la vieille tradition des coloristes

de Flandre a jeté ses regards partout et partout a été dénicher une raison de beauté. Tout, évidemment, est prétexte pour qui peut exprimer. Mais, à côté du désir il y a le moyen et Saverys a choisi l'éloquence chaude des tribuns. Sa palette se complaît dans un « allegro » soutenu et son coloris connaît l'opulence des plus profondes harmonies.

Chaque nature morte, chaque marine, chaque paysage est un « morceau de couleur » de choix. Grandes hécatombes de volailles, dignes parentes des « Butins de chasse » d'un Fyt ou d'un Snyders; chevreuils au pelage roux cendré, lièvres aux fourrures fauves, ventres blancs qui s'étalent dans l'écartellement des curées, gorges de faisans au coloris prestigieux, grives, cailles, étourneaux, sansonnets, tout ce que le monde ailé livre au fusil de l'homme a retrouvé, dans sa triste fin, le magicien qui transfuse la vie dans l'immortalité de l'art.

Se découpant sur des paysages baroques, des profusions de fruits qui débordent d'énormes paniers, des légumes craquant de sève, des accessoires qui, à l'instant difficile, font office de diapason; faïences aux teintes laiteuses, cernées de bleus ou d'ors cuits, fiasques ou chopes lourdes, vieux pots ventrus et pléthoriques, sont autant de dévotions du peintre aux dieux mânes de la peinture.

Marines et marées fraîches, tumulte grouillant des nasses et des filets vidés, parfum âcre des salines, ruissellement des embruns sur l'azur des écailles et le sang des branchies palpitantes; toute cette orfèvrerie de la mer est jetée en charité à l'éblouissement des yeux.

L'artiste nous comble de cette fortune de l'admiration, de cette joie maligne que trouvent les hommes à la jouissance de l'exubérance matérielle. Il lance un vibrant appel à la splendeur de la vie et consacre, à l'espoir, le pessimisme navrant d'aujourd'hui.

ALBERT SERVAES

L'élévation de l'idée, qui semble n'avoir que faire en notre siècle d'utilité, gagne en beauté par l'exception même de sa pratique. Dans l'instabilité actuelle de l'humanité renaissent des fois nouvelles, des confiances tombées en désuétude, une religion de l'être humain, un sens obscur des inquiétudes qui portent à la mystique.

Au-delà de la réalité, il y a l'esprit des choses. Au-delà du commerce banal des hommes il y a la foi, la pensée ou l'idéal d'infini.

La bonté, la charité, la douleur, génératrices de mansuétude, ont appris aux hommes modernes qu'au-delà de leur ambition égoïste et futile, il y avait une place à réserver à l'isolement du songe. L'incertitude, qui caractérise notre temps, a accentué les craintes du doute et la piété, sous quelque forme qu'elle revête, embaume à nouveau les heures décevantes et tristes de notre marche à l'inconnu des destinées.

Les dévotions fanatiques ou superstitieuses, pieuses ou ferventes, gagnent le monde indifférent et s'accusent, dans l'ombre, là où la détresse s'exprime plus déchirante et plus navrante sous le masque de l'impassibilité tranquille. L'homme moderne, fou de puissance et d'autorité, enflé d'orgueil et de domination, est le pantin faible dont l'imprévu, au rire sarcastique, tire joyeusement les ficelles. Le monde entier vit dans le doute du lendemain, vit cette vie ridiculement creuse et vide, que la guerre réserve aux êtres qui lui survivent et dont elle désire s'assurer la chair et le sang pour les conflits à venir, pour ces conflits absurdes qui font la balance des forces qui aspirent à de nouvelles révélations.

Plus les intolérances d'un siècle sont violentes et acharnées, plus ce siècle confesse sa pauvreté de confiance en soi, son manque d'illusion qui est la flamme réconfortante des heures pauvres. L'amour, aussi, dans ce qu'il a d'élevé et de grand, a perdu toute sa sublimité. Les hommes se sont complus dans sa profanation. Ils l'ont gangrené de leurs ineptes conceptions des extases factices. Leurs écrits en ont fait une immolation de la pureté au bénéfice des joies érotiques et quelconques. L'amour des êtres comme l'amour des choses — qui devait éclairer le monde nouveau — est mort, tué par la vulgarité présente.

Alors, croyons-le bien, les pires hérétiques ont été ceux qui ont osé douter de lui.

Cependant, des enclaves de foi se sont maintenues. Une religiosité plus ardente a gagné ceux qui se convertissaient à ce renouveau de la croyance. Des artistes se sont sentis repris par l'âpreté du drame qu'ils allaient pouvoir consacrer et certains se sont faits les interprètes de la mystique de l'humanité douloureuse.

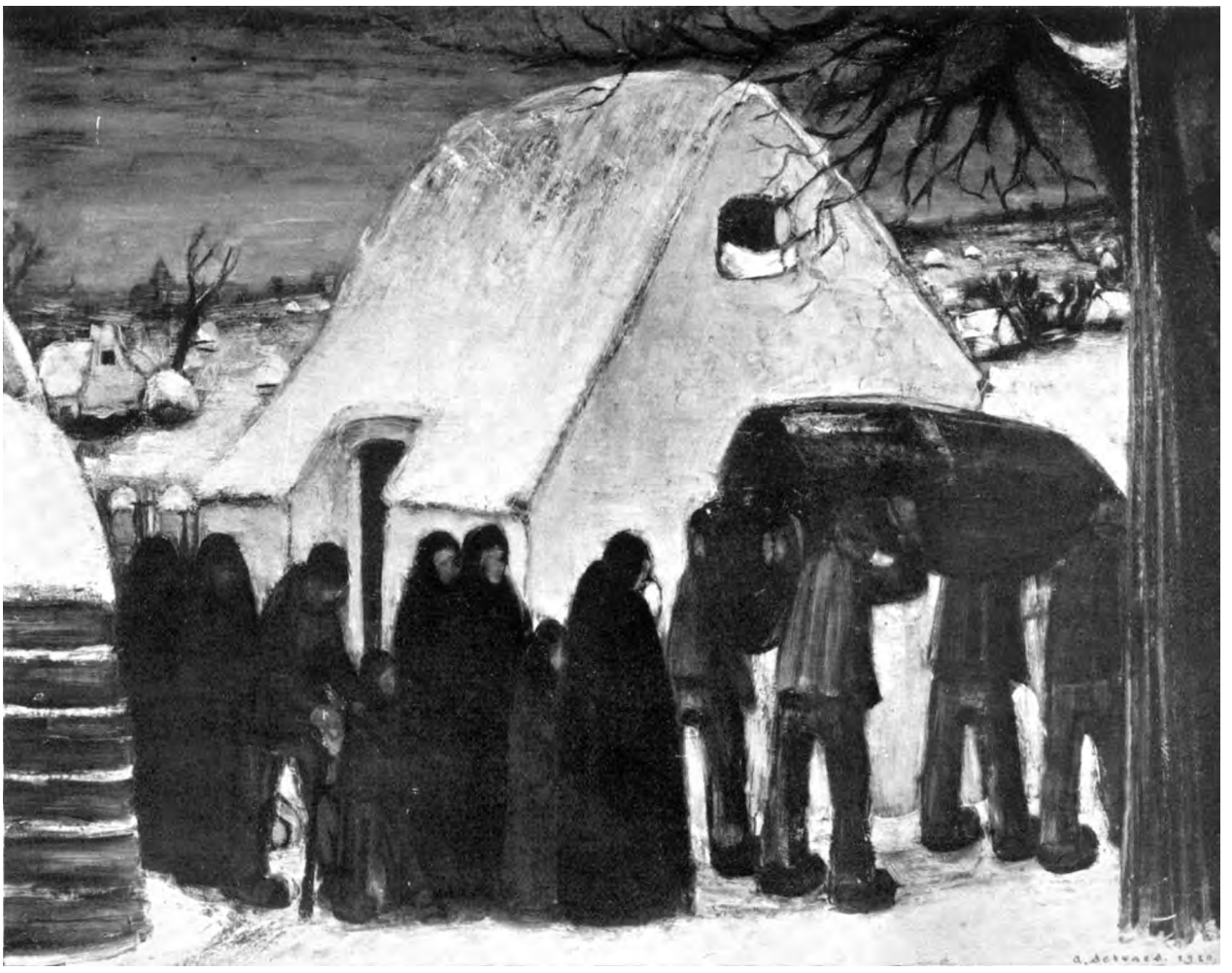
Albert Servaes est de ceux-là. Il a recherché dans la peine ce qu'il y avait de pathétique et de navrant. Il a compris que la misère était une des plaies éternelles et que sa représentation plastique pouvait revêtir, aujourd'hui, une forme différente et plus poignante, peut-être, que celle que lui avaient donné les peintres religieux de la Flandre bourguignonne qu'on considère, trop souvent, comme les seuls « mystiques » possibles de l'histoire des arts.

Servaes a saisi l'actualité de la mystique, son sens moderne. moins poétisé que jadis, plus terrestre, plus humainement prenant. Aussi, mériterait-il, à plus juste titre, l'épithète de « peintre des affligés » que celle trop évasive et trop peu claire de « peintre religieux ». Rien ne le rattache à ces artistes sans conviction qui se cantonnent dans l'expression étroitement orthodoxe des « images » ou de ces tableaux, pour chapelles votives, d'où la vraie foi est si souvent absente.

L'art de Servaes est tout entier de concentration. Chaque fusain, chaque toile consacrée à un sujet religieux est une invention dans

ALBERT SERVAES
L'étable de Bethléem.

ALBERT SERVAES
Fuite en Egypte.



ALBERT SERVAES
Enterrement du paysan.

Cl. « Beaux-Arts »

ALBERT SERVAES
Hiver en Flandre.

ce domaine qu'on croit si facilement soumis au rigorisme d'une iconographie codifiée. L'artiste n'a pas jugé nécessaire de tourner ses regards vers les primitifs, vers ces peintres qui donnèrent à la figure du Christ et aux gestes des personnages sacrés une allure stéréotypée qui devait s'élever, par la suite, au rang de «poncif» ou de «canon». Il s'est interrogé, il s'est demandé, souvent, avec la curiosité inquiète qui le travaille malignement, si l'artiste ne ferait pas œuvre plus puissante, plus sévèrement « intérieure », moins superficiellement quelconque, en créant une image personnelle de la souffrance, des masques douloureux portés par des corps émaciés et acétiques de parias, des corps d'esclaves modernes, dont le doute est le plus réconfortant viatique.

Albert Servaes a coulé le drame religieux dans un moule nouveau et il l'en a retiré totalement transformé. La piété s'y révèle à la place de la dévotion falote; la peine morale de tous les acteurs de la tragédie chrétienne se lit sur leurs masques que le sourire béat des onctions puériles a abandonné. Un atroce malaise les courbe vers le centre éclatant de tout leur dévouement. Les étapes malheureuses de la vie des hommes, tout le conflit d'âmes qui avait surgi aux pieds du Golgotha s'humanise sous le crayon ou la brosse de notre artiste flamand.

Aucun de ses personnages ne pleure; aucune Mère ne se lamente avec lyrisme; mais leurs yeux sont brûlés par les larmes retenues, par cette fièvre d'extase angoissante qui décharne les visages, fait saillir les pommettes en reliefs effrayants, creusant les orbites, rongeant les paupières, dessinant, sous des lèvres émincées, le rictus placide des prières.

Le domaine de la fiction est délaissé pour celui de la réalité brutale. Le sujet est, intentionnellement, dramatisé. Le décor est réduit à peu de chose ou bien, comme dans certains fusains, complètement absent. Toute l'attention est violemment attirée vers le centre d'intérêt de l'œuvre. Que ce soit une « Mise au tombeau », un « Christ tombant sous la croix » ou une « Crucifixion », toujours vos yeux embrasseront d'un seul regard le martyr que l'artiste a voulu glorifier dans sa misère.

Ruine pantelante, aux articulations brisées sous le faix des bois de supplice, mains osseuses qui cherchent un soutien dans la chute, jambes affreusement amaigries par les jours de tortures endurées,

pieds enflés par la marche au calvaire, pieds qui attendent la morsure lancinante des clous; tel nous apparaît le Christ de Servaes; grandiose d'humilité, pathétique d'expression charitable.

Ce visage du penseur sacrifié se retrouvera en d'autres stations de la marche funèbre. Parmi quantité de dessins qui lui sont consacrés nous aimons encore relever une « Mise au tombeau » qui est l'une des plus parfaites compositions du maître de Laethem. Au sommet du cycle de la Passion, dont tous les épisodes ont tenté sa main, nous nous arrêtons devant cette œuvre unique par son étonnante présentation.

Dans ses cinq personnages, elle concrétise le chant suprême de la mort, ce chant presqu'élégiaque qu'élèvent les âmes grandes à l'inévitable. L'infinie douleur de la scène de l'ensevelissement s'y trouve transfigurée. Elle a l'allure d'une fresque imposante, rythmée, de ce rythme lourd des péans antiques; frise monumentale dans sa simplicité; obsession de figures extatiques, hallucinante terreur des regards de visionnaires, acheminement solennel de ces élus de l'amour de l'homme qui conduisent sa dépouille à la grotte mortuaire, procession de pleurants, dignes des tombeaux de Bourgogne.

Ici, l'artiste renoue la tradition des Malouel, des Broederlam, des Jacques Coen, des maîtres des retables pieux qui firent la gloire de Flandre aux cours ducales et princières de France. Il a enlevé ces pages d'un fusain vigoureux, d'un trait à la fois incisif et chercheur. Des lignes, lancées par un charbon de bois maigre, sont chaudement soutenues, dans des ondoiements enveloppants, par des frottis savants où se découvre tout le talent avec lequel le procédé graphique a été employé.

Tout son œuvre est imprégné du même dramatisme humain et lorsqu'il s'attache à rendre le paysage mouvant des moissons ou les sites d'hivers flamands, ceux-ci ont le charme naïf de ces fonds de crêches que les paysans adorent les nuits de Noël. Il sait exprimer, en un réalisme aux intentions renforcées, le geste des faucheurs et la sérénité des hameaux perdus au coin des rivières paresseuses des régions du Moyen-Escaut.

Qui ne connaît ses champs de blé et ses meules, ses ciels maus-

sades où brille un soleil jaune hâlé de nuages; ses botteleuses qui nouent les gerbes dans la cadence cassée et rompue des filles de la terre? Servaes a intensifié l'idée de nature, subjugué par sa personnalité pessimiste. Il a rendu l'esprit des choses avant de s'intéresser à leur matière et dans son objectivité solide, son art a de généreux élans de spiritualité. Soutenant toute sa production, la dominant d'un motif conducteur, l'idée de la vie et l'idée de la mort tracassent son esprit d'artiste, sollicitent sans trêve son attention fébrile. Sa « Vie du paysan » reflète son désir de rendre en une synthèse plastique les étapes de l'existence simple. L'œuvre est ancienne et son souvenir se rattache à toutes les toiles de la maturité.

De la naissance au trépas du paria de la glèbe, le peintre a donné en une suite sans faute la toute simple continuité. La rusticité des types, la pauvreté des endroits où ils se meuvent, la rudesse de leurs gestes, leur paysannerie grossière mais toute rehaussée de la noblesse de leur sincérité naïve, font de cette suite de tableaux le plus éloquent plaidoyer en faveur des simples.

Une certaine déformation de la nature, un dessin heurté volontairement, une couleur qui reflète, dans ses indigences cherchées, l'expression exacte des milieux et des êtres, impriment à l'œuvre la personnalité supérieure de l'artiste.

Albert Servaes connaît des détracteurs. Son individualité est trop entière et trop lourde d'espoirs pour qu'un enthousiasme de bon aloi lui soit accordé sans réticences. Il a lutté pour imposer sa vision; il a connu l'éloignement et la solitude dans lesquels la société laisse, à plaisir, se débattre les êtres supérieurs qui choquent son idéal de quiétude monotone. Mais, aujourd'hui, il se classe parmi les peintres les plus représentatifs de notre beau mouvement flamand.

Son œuvre se parachève. De nouvelles toiles et de nouveaux dessins viendront s'ajouter à la liste déjà longue de ses productions. Nous attendons ces créations avec la confiance tranquille de ceux qui savent ce qu'un tel artiste peut révéler encore, en des œuvres qui écloseront au moment généreux où la maîtrise dicte les chefs-d'œuvre d'une carrière.

Achevé d'imprimer
le 15 avril 1934, par les soins
de l'Imprimerie Veuve Monnom
32, rue de l'Industrie,
Bruxelles.